

هل يمكن أن نضع للشعر العربي من خلال سيرورته التاريخية، في القديم والحديث، قوانين عامة تنظم له أو تصوغ ملامح تطوره؟، سؤال طرحته على نفسي غير مرة منذ ربع قرن أو يزيد، ولا أزال. لقد حاولت بعض الدراسات المنهجية أن تتناول ظاهرة التطور بصورة عامة، الشعرية وغير الشعرية في إطار الثبات والتحول، كما حاولت غيرها أن تتناول الظاهرة ذاتها بين حدي الائتلاف والاختلاف، المشابهة والتغاير، وانتهت كلتاهما بحكم حركة الواقع، حقيقة أو رغبة إلى تغليب أحد الأفقين، أفق الثبات تارة، وأفق التغير تارة أخرى.

تصورات أولية لقوانين تطور الشعر العربي

الدكتور نعيم البافعي

واختلافاتها في مفهومات التغير ودواعيه وعلله وطرائقه وتجلياته. وثالثها أن التغير مطلوب أو مرغوب فيه، حدث أم لم يحدث، وأباح بعضهم لنفسه أن يرسم لهذا التغير مساره المطلوب أو المرغوب. وقد أدت هذه المقولات / القوالب مسبقة الصنع والتصور إلى نتائج وعقائيل خطيرة، أخذ يرددها فريق من الدارسين كأنها مسلمة يقينية، تماما مثلما نأخذ أية فرضيات قابلة للحوار على أنها بدهيات لا تقبل الجدل أو الرد. وأولى هذه النتائج / العقائيل الخطرة قياس الشاهد على الغائب. الشاهد هنا هو ظاهرة تطور الشعر العربي في أطرافاتها

وأزعم أن ما قرأت من دراسات عن الموضوع كانت تركز على الخارج أكثر من تركيزها على الداخل، بمعنى أنها كانت تقترب من بحث الظاهرة، وفي ذهن أصحابها ثلاث مقولات أو تصورات مسبقة الصنع، معروفة النتائج، حتى قبل الاقدام على الدراسة. أولاها أن التغير هو سنة الكون والحياة، لا بد أن يصيب الظواهر كلها ومن جملتها الشعر، وأخراها أن هذا التغير حدث في الفكر والأدب الغربيين بصورة حادة حتمية وقاطعة فلا ضير أن ينعكس ذلك على ما يماثله من فكر وأدب في أي مكان في العالم بغض النظر عن روح الثقافات

التاريخية، والغائب هو طور الشعر الغربي ونظرياته ضمن أطرافاتها الخاصة وسياقاتها الاجتماعية. وأخراها الخلط بين واقع موجود وواقع مرغوب أو منشود، وبالتالي عدم التفريق بين ما هو حاصل فعلا من تطور وبين الرغبة في التطور ضمن هذا المجال أو ذاك. وثالثتها تحديد مسار أو أفق للتطور حصل في مكان ما وزمان ما وظروف ما، وفرضها جميعا على مسار آخر تحكمه أوضاع مغايرة.

وقد أوصلت هذه النتائج الثلاث /العقائيل إلى أنواع من الاتهامات والإدانات والتقويمات السلبية خلاصتها الاعتقاد بأن مصطلح التطور أو التحول له مفهوم ثابت قننته وفرضته المركزية الأوروبية وفق تصور محدد لحركة العالم / التاريخ لا يكون ولن يكون إلا في اتجاه السهم الذي راشته ورمته عنه، وأن كل تطور أو تغير يخالف وجهة النظر هذه يعد نكوصا أو انحرافا أو تحجيرا أو حتى تخلفا، وسنرى بعد قليل كيف كانت هذه الاتهامات ظالمة لنفسها وغير عادلة، قبل أن تكون ظالمة لغيرها وغير منصفة.

انطلاقتنا في الدراسة تختلف عن الانطلاقات السابقة من ثلاث زوايا: زاوية الرصد الداخلي، وزاوية المعرفة الناقدة، وزاوية الخصوصية الثقافية. أعني بالرصد الداخلي تبع الظاهرة من خلال ما هو موجود وقائم وليس من خلال ما هو مرغوب فيه أو منشود، ويتبع ذلك رصدها من خلال مكوناتها الفاعلة أو المؤثرة وليس من خلال عناصر خارجية دخيلة، قد تنسحب عليها أو لا تنسحب. وأقصد بالمعرفة الناقدة اعتماد الجهاز المفهوماتي في المقاربة وليس الجهاز الايديولوجي، والفرق بينهما عندي كبير،

فأولهما يسلك طريق القراءة الفاحصة المنتجة، ويفضي إلى التعددية المنفتحة، وثانيهما يسلك طريق القراءة الاسقاطية، ويؤول إلى الوحدانية المنغلقة. وأشير بالخصوصية الثقافية إلى أن كل مجتمع يصوغ لنفسه عبر سيرورته التاريخية المتحركة وليس الثابتة هوية خاصة أو ماهية، تأتلف من جماع الأفكار والأعراف والطرائق وأنماط السلوك هي التي نطلق عليها اسم المزاج الحضاري للأمة أو روحها، وعلى ذلك فإن العالم في رأينا لا يتشكل من أممية واحدة تسعى إلى أن تلتقي في كل شيء، بل من أمميات شتى قد تختلف في الكثير.

هذه المنطلقات الثلاثة التي أزعج أنها مغايرة ستؤدي بالضرورة إلى نتائج في تحليل الظواهر افترض أنها ستكون بالتالي مغايرة.

ولنبداً بمناقشة العنوان «تصورات أولية لقوانين جدل الشعر العربي»، في هذا العنوان ست مفردات / عناصر أو مكونات تحدد له إطاره ومرجعياته ومادته وأفق تناوله، يحسن ان نقف عندها:

تصورات = ما نقدمه ليس أكثر من مجرد تصورات نبعت من الوقائع العيانية للظواهر، ثم ارتقت إلى أن تكون أفكارا عامة ما تزال هاجعة في الذهن، وتحتاج إلى انعام نظر أعمق حتى تتحول إلى معادلات أقرب إلى العلمية.

أولية = وهذه التصورات ليست حقائق نهائية بقدر ما هي تحديدات مقترحة قابلة للحوار، وقد يغير الحوار ما حولها، فيحذف منها أو يضيف إليها أو يبيقها، ولن تتخذ صورتها النهائية إلا بمعاودة فحصها وتقليبها وارتقاء قبضة الايجاز فيها.

قوانين = هي قوانين أجل، شريطة أن

انما المهم ان تكون مقنعة وتعبر عن وجهة نظر علمية سديدة.

تصالح الدارسون على تقسيم تاريخ الشعر العربي إلى عصور يتحكم فيها السياسي بالأدبي، وهي قسمة تيسر اراءة التطور وان كانت لا تلبي بالضرورة شروطه الفنية، سنفعل ما فعلوا حتى لا نثير منذ البداية اشكالية على الدرب تتحرف بنا عن القصد، ولا سيما انها نوقشت غير مرة في إطار التصنيف والتبويب.

أول العصور هو العصر الجاهلي، استقيننا كل تصوراتنا عنه بما فيها التسمية من العصر النقيض - الإسلامية، لا نعرف الكثير عن فترته السحيقة ولا كيف تلامحت وضعنا مباشرة إزاء فترته القريبة في نظم علقت نصوصه الأفضل على أستار الكعبة، ومنحت من القيمة والمنزلة ما جعلها نماذج تحتذى، ومهما اختلفنا في مسائل عديدة لا تزال غامضة تتعلق بالنشأة والتطور والصحة /الاتحال، والتراكم / القلة والكثرة، والنوع والتميز فسننطق على أمر واحد خلف آثاره واضحة على سائر العصور اللاحقة، لخصه بعضهم بقوله «لقد جنى الشعر الجاهلي على الشعر العربي»، كما لم يجن شعر على شعر حين ضيق عليه الخناق، وجعله دائما يشرب إليه، ويتطلع بالتمذجة والمثل الأعلى.

وجاء العصر الإسلامي ليرود فكرا جديدا، ويؤسس لأفق مغاير قاطعا بجهازه المعرفي والمفهوماتي كل صلة له بالقديم، وكان من المفترض ان يمتد هذا القطع إلى حقل الأدب / الشعر، ولكنها الجناية التي عبرت عن نفسها في ثلاث صور متناقضة: أولاها موقف النص / القرآن من الشعر والشعراء، والذي فهم

نفهم من كلمة قوانين معايير ناظمة لاتجاهات غالبية لا تعباً بالتفصيلات، ولا تلتفت إلى الشوارد، بل تعنى بما هو عام من حيث الكم، وخاص عيني من حيث النوع.

جدل = نستعمل كلمة جدل بمعنيين متداخلين، معنى التطور الصاعد، ومعنى التداخل بين عنصرين متقابلين أو أكثر، وقد أثرته على مفردات التطور والتغير والتحول لأنه يحمل معناها جميعا من جانب، ومعنى التفاعل بين المكونات والعوامل المشكلة للظاهرة من جانب آخر. الشعر = يدور البحث في نطاق الشعر، أي في نطاق الابداع اللغوي ديوان العرب الأول، وان كنا سنمد الظاهرة إلى خارج هذا المجال ليشمل حقولا معرفية تكاد تخضع للقوانين ذاتها.

العربي = وصفنا الشعر بأنه عربي لأن هذه القوانين مستنبطة مما هو خاص بالعربية، لغة وفكرا وجنسا (النعت للفن وليس للقوم)، وقد تنطبق أو لا تنطبق على غير الثقافة العربية، مجتمعا وشعرا، وهو أمر لا يعنيننا هنا الآن.

تتكون خطة الدراسة من أربع خطوات / حلقات متصلة، بعضها يفضي إلى بعض أو يؤدي، أولاها المسح التاريخي لظاهرة تطور الشعر العربي منذ العصر الجاهلي حتى الوقت الحاضر، وأخراها محاولة لصياغة قوانين جدل هذا الشعر في تطوره ومفهوماته، واكتشافها أو فحصها ودرسها والتعليق عليها. الثالثة اختبار القوانين في غير حقل الشعر، أو تعميم الظاهرة ما دمنا ربطنا حركة الشعر بحركة الفكر العام للمجتمع والثقافة. ورابعها استخلاص النتائج أو الوصول إلى تحديدات وترسيمات غير ملبسة، قد تكون مرنة أو صلبة، وليس هذا بالمهم،

نتملى هذين الخيطين في خمس بيئات شعرية، شكلت جميعها فضاء الظاهرة: أولاها بيئة شعر الغزل في شقيه العذري العفيف، شعر الصحراء والبادية، والمجن شعر الغناء والمدن، وأخراها بيئة شعر النقائض في موضوعيه الرئيسين الهجاء والفخر (جرير والأخطل والفرزدق)، وثالثتها بيئة الشعر السياسي وأحزابه المتعارضة (الطرماح والكميت وقطري وابن قيس)، ورابعها بيئة شعر الرجز والرجاز (العجاج ورؤبة)، وخامستها بيئة شعر المقطعات الفنية التي مثلها جملة من الشعراء كذى الرمة والقطامي والعرجي والنميري.

وكل بيئة من هذه البيئات صنعت لشعرها أفقا صاغته عناصر من القلق الوجودي بين الثنويات المتعارضة (قديم - حديث)، انتهت منه إلى التكيف مع الواقع في شكل من الأشكال، ولم يكن هذا الواقع على مستوى النص أو مستوى الحياة بأكثر من توالد ذاتي لم تدخل في حياكته هو الآخر مكونات وافدة من الخارج، فقد كان المناخ كله عربي الطابع والذوق والروح واللسان.

مع العصر العباسي زاد خيط ثالث في نسيج الظاهرة فأضحت الخيوط ثلاثة: التراث القديم، والواقع المتحرك / المتجدد دائما، والوافد الأجنبي / المؤثر المحدث بشقيه العرقي والثقافي، وأحيانا يغلب أحدهما على غيره فيظهر ويبين، وأحيانا يندمج أو يغيب، وتجلت بالتالي ثلاث صور لمبادلات التأثير أو ظواهر التشكيل، الصورة الأولى صورة النص التقليدي المحافظ، والصورة الثانية صورة النص المحدث الوافد، والصورة الثالثة صورة النص المتجدد الموحد للنصين السابقين والمتفرد بعلاقته للواقع والنابع منه أصلا

على أساس أخلاقي لا فني، وأدى إلى الانصراف عن ديوان العرب والانشغال بـ«ديوان الاسلام»، وأخراها موقف الدارسين اللغويين بجعل الشعر الجاهلي مرجعية هذا النص والاستدلال بصحته عليه بدلا من أن يكون العكس هو الصحيح، وثالثتها الانتهاء بعد ذلك من النقاد إلى تقرير هذا الصدع البارز بين الدين وبين الشعر برؤية أحدهما بمعزل عن الآخر، مما أتاح له أن يسير في اتجاهات شتى نكوصية أو تطويرية لا تستقى مادتها جميعا من الدين.

ولعلنا نزع مع الزاعمين بأن الفترة الإسلامية كانت من القصر بحيث لم تسمح للشعراء مخضرمين وغير مخضرمين بتأسيس قيم جديدة تصاحب أعراف الدين الجديد، بيد أن علينا أن نتذكر أن فريقا من الشعراء كف عن قول الشعر، وأن فريقا آخر ظل يعتمد على القيم البلاغية للنماذج الجاهلية بوصفها قيما مطلقة، في حين حاول فريق ثالث في شعر الجهاد والفنوح أن يستلهم روح الإسلام، فجاءت نصوصه وفيها هذا التعارض بين المضمون وبين الشكل، المضمون المستقى من حركة الواقع وتطوره والتجربة الحياتية المعيشة، والشكل المهلهل الرخو الذي لم يقو بعد على حمل المزاج الوجداني الجديد، وكان رغم ذلك أو بسبب ذلك أول محاولة في تاريخ الشعر العربي للتغيير من الداخل والتوالد الذاتي من دون مؤثرات خارجية.

في العصر الأموي أخذ خيطان رئيسيان يصنعان نسيج الظاهرة الشعرية، أحدهما يمثل خيط اللحمة، وهو خيط التقليد / الثبات، وثانيهما خيط السدى وهو خيط التطور والتجديد / التغيير، ويمكن أن

من حركة الواقع وتناسج خيوط مكوناتها القديمة والمحدث في نصوص المتنبي التي لا نستطيع إلا بشق النفس أن نفرّد كل خيط على حدة، ونميزه وننسبه إلى حقله، لأنها ائتلفت في بنية جديدة، وحاكت نسجا جديدا ينسب إلى الشاعر كما ينسب إلى العصر بأكثر مما ينسب إلى القديم أو الوافد، وما ذلك إلا لأن الشاعر الحق، مثل المتنبي كان ويكون في كل مرة يرقى إلى الذروة ابنا للزمان وللمكان وابنا للثقافة المتجددة.

وما قيل عن العصر الجاهلي يقال مثله عن عصر الأندلس، لقد مر الشعر هناك في دوراته كلها وأنماطه: التقليد / المحافظة، والتأثير بالوافد، والمتجدد الجامع لهما والمنخرط في دوامة العصر، ولم تبرز أندلسية الأندلس وقتها المتألقة إلا في مسألتين، مسألة الموشحات ومسألة تشخيص الطبيعة وإذا ما فحصنا كلتا المسألتين وجدنا فيهما من التراكم التراثي مثل ما لهما من الوافد الأجنبي، ولكن الذي صاغهما الصياغة النهائية، ومنحهما مستوى الفرادة إنما هو البيئة / العصر، واقعهما الخاص المتميز.

ثم جاءت عصور الظلام والتخلف في أزمنة الدول المتتابعة، وأبرزت على الساحة الإبداعية والنقدية مشكلة العقم بأكثر مما أبرزت أو نمت مسألة الابتكار والابداع / التطور والتجدد، ودفعت بها نحو الأمام، ولم يكن بمقدورها أن تفعل ذلك فقد تصالحت جملة من الظروف والمعطيات حالت دون تحقيق أية إضافة نوعية، والسير بعجلة الحياة في اتجاه المستقبل، ولا أظن أننا نستطيع أن ننظر إلى الوضع نظرة ثابتة / ازدواجية كما يفعل البعض، فندعي أننا هنا بإزاء واقعين لا ترابط بينهما البتة أو صلة، واقع الحياة المتخلفة

، وأزعم أن هذه الصورة كانت هي الطاغية / الغالبة في العصر العباسي. ويمكن أن نتبين صحة الزعم أو خطله بالوقوف عند أهم ثورتين شعريتين شهدهما العصر، ثورة أبي نواس وثورة أبي تمام، لقد ثار الأول جهارا على القديم كل القديم، ثار على الموضوعات وعلى شكل التعبير / عمود الشعر ومفرداته، ودعا إلى بنيات أخرى ومفردات تتلاءم مع هذه الموضوعات، وحين يصم الدارس أذنيه عن صيحات التمرد والهجوم الصارخ ضد أو مع، ليحلل أنظمة النصوص التي خلفها ويفحص ما بقي من علاقاتها بالصور الثلاث لمكونات التشكل، التراث والواقع والوافد، سيفاجأ بأن المكون الثاني / الواقع كان هو الغالب، وأن ثورة أبي نواس لم تكن أكثر من ثورة اجتماعية يراد بها الهزء والسخرية من تقاليد القوم وأعرافهم في الفكر والفن والدين. وعلى عكس ذلك كانت ثورة أبي تمام، لم تكن ثورة اجتماعية بل كانت ثورة فنية في أسلوب الأداء، واستمدت نزوعها الثوري من الخيوط الثلاثة جميعها، القديم / التراث البلاغي، والواقع / موضوعات الوصف مثالا، والوافد الأجنبي / الثقافة، وصاغت لنفسها طريقة خاصة متميزة في الرؤية والتعبير هي التي وصفت بالطريقة الجديدة غير المألوفة قياسا إلى طريقة البحري التي وصفت بالعربية المحافظة، فهل كانت كذلك حقا في تجلياتها (الصورة والأغراب والبدیع والتفلسف). يكفي في الرد على هذا القصة الشهيرة التي أحضر فيها رجل كاسا فارغة إلى الشاعر ليملاها من ماء الملام، فاستجاب له الشاعر وشرط أن يحضر له ريشة من جناح الذل. وتبلغ الصورة الثالثة مداها أو انبثاقها

بالنماذج الغربية ما أحدثت من أصوات تكاد تكون متميزة. إلا أن علتها الأساس أمران، أولهما انه لم ينظر إليها إلا منفصلة عن واقعها العربي وبيئتها الأصلية، وثانيهما أن أثرها في هذه البيئة كان محدودا وجاء متأخرا، وفي كلا الأمرين أخذت انعكاساتها تبدو في الروح الرومانسية القلقة والمتوشة أوضح منها في البيئة الفنية، ومهما يكن من أمرها فإن وضعها في خط التطور أبرز منه في خط التأثير، السيورة والمواكبة.

وتلتها هي الأخرى أو زامنتها جماعة أبولو التي جمعت بين أفراد شتى وأجيال وربما مدارس ولكن صبغت الرومانية الطاغية ورببيتها الرمزية في صفتها المغلقة ومحدودية مجالها الذي عملت فيه - جعلت من كليهما مدرسة لم تعيش طويلا لا على الساحة ولا في وجدان الإنسان العربي لأسباب عديدة لا مجال للخوض فيها، فسرعان ما رجع الواقع بشتي صورته بشد الظاهرة الشعرية إليه، وينماهى بها ويوجهها أيضا.

ويبدأ هذا الواقع مع نهاية الحرب العالمية الثانية وبداية تشكل المجتمع العربي الحديث. وكذلك نشأة حركات الاستقلال والتحرر في العالم المعاصر، وفي ظل هذه الألوان من البدايات وفي نطاقها انطلقت حركة الحداثة لتصاحبها وتؤثر فيها وتتأثر، فلم تكن والحالة هذه وليدة النقل المباشر من الغرب وإن تأثرت بنماذج وأفكاره ولم تكن كذلك وليدة التفاعل مع التراث وإعادة إنتاجه وإن شابها شيء من ذلك. وإنما كانت وليدة الواقع العربي المتطور والمنفتح في أفق تشكله الجديد، فإذا زعمنا بأنها ابنة شرعية لهذا الواقع مثلما هي ابنة شرعيته للمؤثرين الوافد والتراثي لم نكن في كل

في كل صورها، وواقع الحياة الأدبية المتقدمة في بعض أو كل صورها، وقياس الأمر على حاض الحركة الشعرية المعاصرة محال، لأن جملة هذه الحركة تابعة أو مستوردة، فمن الصعب أن نقبل امكانية الجمع بين مستويين متناقضين نابعين من واقع واحد، أحدهما يأخذ شكل التقدم وثنانيهما يأخذ شكل التخلف.

في العصر الحديث ومنذ بداية النهضة كانت الخيوط الثلاثة تبتعد تارة وتتلاحم وتلتئم أخرى، وتشكل في مظاهر تلاحمها وتباعدها تجليات مختلفة لتمثل الظاهرة الشعرية وعقابيلها، لقد بدأت حركة الشعر الحديث بفترة البعث والاحياء، حيث العودة إلى الوراء، خاصة في عصر الألق الشعري ضرورة حضارية، ثم ما لبثت أن حلت نزعة المحافظة والتقليد في فترة الكلاسيكية الجديدة. وكان يمكن لهذه النزعة ان تكون أفضل مما كانت لو أحسنت استخدام المكون الوافد ووظفته في شبكة من العلاقات جديدة، ويبدو ان الظروف لم تسمح أيامها بذلك، والدليل قصيدة شوقي «خدعوها» وما أحدثته من تفاعلات. وجاءت حركة الديوان لتستمد من الغرب النظرية الشعرية، وتستمد من التراث البنية، وتستمد من الواقع الموضوعات، فكان نصيبها على مستوى النصوص الاخفاق الذريع. فعمادها الأول العقاد لم يكن شاعرا موهوبا رغم كثرة دواوينه، وعمادها الثنائي شكري لم يخلف قط في نماذج ذلك الأثر المنشود، وعمادها الثالث المازني ترك الساحة الشعرية معترفا بأنه كاتب لا علاقة له بالشعر.

وأعقبت جماعة الديوان أو عاصرتها حركة شعراء المهجر لا سيما شعراء الشمال. فأحدثت بسبب تأثرها المباشر

المتغير أو السكون المتحرك، وسأسميه مؤقتاً بقانون التطور والتجديد، وأزعم في هذه القوانين أمرين اثنين، أولهما أن كل قانون في بدايته يكون موظفاً توظيفاً بنائياً جيداً، وحين يستقل في ذاته أو يكرر ويجتر يفقد صلاحيته كما يفقد وظيفته البنوية ويضحي عامل هدم. وثانيها أن ما حدث في تاريخ تطور الشعر العربي أن كانت النزعة الغالبة تصب لصالح الواقع البناء ولم تكن لصالح القديم ولا الوافد الغربي بصفتها وعائين أو طريقتين للهدم، أشرح ذلك فاقول:

إن قانون الثبات في كل الظواهر قانون مطلق يسعى إلى تحديد نمط اعلائي أولي، ثم مطابقتها والقياس إليه ومحاكاته، أو ترجيعه وتقليده ونقله، وفي كل هذه الآليات تنغلق الحركة على ذاتها، أو تضحي معطلة، ويصبح النموذج / المرجع هدفاً للابتكار أو الابداع معناه ودلالته في الثاني ليظل حبيس الأول، وبالتالي يفقد كل تقليد ممسوخ وظيفته التاريخية والفنية ليبقى أيد الدهر شاهد صدق على ضمور النمط المرجع.

ويشبه قانون التغير بوضعه المستورد الوافد قانون الثبات بوصفه نمطاً وطرأاً مرجعاً، وهو مثله في قضية الأصالة في الاستخدام الأول، والاحتذاء والمحاكاة في الاستخدام الثاني، وربما كان أخطر منه على مستوى الظاهرة الشعرية وارتباطها بوجود الجماعة، ويظهر هذا الخطر حين يصبح النمط مرجعاً أو طريقاً وحيدة للابداع، وحين يؤخذ لا كعنصر مكون بل كسياق أو كتلة دالا ومدلولا، وحين يطرح كبديل عن الذات أو عن النموذج التراثي للأمة، ومع ذلك يبقى لهذا القانون دوره الذي قد يفوق في بعض الحالات دور التراث ذاته.

ذلك مغالين، بل كنا نمنحها كظاهرة ما تستحق. وإلا لما كان لها مثل هذا الوضع، الأهمية والتأثير في تطور حركة الشعر العربي قديمه وحديثه.

ومن الحق أن نعترف — رغم ذلك بإشكالية الحداثة في شعرنا / أدبنا الحديث والمعاصر. فهي نتيجة التلاقح / التفاعل أم الغزو الثقافي للاستعمار الغربي، هل كانت أثراً من آثار التطور عمقه الوافد الأجنبي أم زاد في شرخه، ما الفرق بين مظاهر الاستقبال والتلقي لهذا الوافد بين العصرين العباسي والحديث المعاصر في ظل اختلال التوازن بين الأضعف والأقوى. وهل حقيقة أن الأمة الأضعف حضارياً تكون دائماً في موقع التبعية مهما كانت سطحية المؤثرات. والأمة الأقوى تهضم المؤثرات وتجعلها جزءاً من نسغها الخاص وحضارتها مهما كانت قوية وعميقة؟ كل ذلك أسئلة ستختلف الاجابة عنها، ولكن الحقيقة الماثلة للعيان أن صدمة اللقاء مع الغرب كانت مع مستعمر له جانبان / حدان، جانب التفوق في كل شيء وحاجتنا إليه، وجانب الطامع في أرضنا وثرواتنا ورفضنا له، وبين هذين الجانبين / الحدين ولدت حادثتنا عامة والشعرية منها خاصة.

إذا رجعنا بعد هذا الرصد أو العرض لسيرورة الشعر العربي لنتبين القواعد / القوانين التي خضع لها في تطوره. أو كما عبرت في جدله، فماذا نحن قائلون عنها ومعقبون عليها؟

خضع الشعر العربي في تطوره، خطاباً ومفهوماً ونصاً، إلى ثلاثة قوانين يمكن التمييز بينها: أولها قانون الثبات المطلق ومحاكاة القديم، وثانيها قانون التغير والتخطي والتجاوز، وثالثها قانون الثبات

وموت للأمة قبل الفرد لأنه تبعية واضمحلال وإلغاء وذوبان، أما الثبات المتغير أو السكون المتحرك فهو الحياة ذاتها والبناء معا لأنه التجذر بالأرض والتاريخ، المكان والزمان، والتمسك بالهوية والشخصية واستحضار المختلف في إطار المؤتلف، التنوع والوحدة، وهو غاية ما تسعى إليه الظاهرة الإنسانية والمدينة الفاضلة بغيتها المنشودة على مر الحقب والدهور.

وفي نطاق القانون الثالث الثبات المتغير / التطور والتجدد يمكن أن نميز بين ثلاثة أنماط منه قد تتداخل وقد تتفرد وفق الحاجة والنظرة، أولها قانون التوفيق، وثانيها قانون التوازن، وثالثها قانون الصيانة، والقانون الأول محاولة للجمع بين كئلتين متناقضتين أو مستويين من القضايا والأطروحات غير متجانسة ولا منسجمة. والقانون الثاني نوع من عقد التلافي بين حدين متعارضين، أو هو كما قيل فضيلة بين رذيلتين، «وكذلك جعلناكم أمة وسطا» والقانون الثالث رؤية حضارية لقضية الاتصال والانفصال في أمور تخص الفرد والجماعة، لا يلاشي أحدهما الآخر، ولا يذويه في بوتقة التاريخ. وأرى في ضوء هذا التحليل أن نجعل التوفيق بابا مستقلا في إطار القانون، ونجعل من التوازن والصيانة فصلين في باب واحد، ويكون الفرق بينهما وبينه في الدرجة كما في النوع، انه الفرق الذي أقمناه غير مرة بين التركيب من جانب وبين التوفيق أو التلفيق من جانب آخر.

ونستطيع أن نعمم القانون على شتى مستويات الحقول المعرفية التي عرفها التراث العربي ولا يزال، التاريخية والثقافية والفكرية والفلسفية والأدبية واللغوية حتى الدينية منها.... الخ،

أما قانون الثبات المتحرك، أو ما أسميناه بقانون التجدد والتطور، فهو القانون الذي أثبت جدارته وفعالته، كما أثبت حيويته في مواكبته لحركة الواقع بين حدي السيورة والضرورة، انه قانون الحضارة عامة، وقانون ظواهرها وتجليات هذه الظواهر خاصة في انتقالها من العشوائية والتخبط والفوضى إلى الانتظام والتكيف والاتصال، صحيح انه يأخذ أو يتأثر في تشكله بالقانونين السابقين الثبات والتغير إلا أن علينا أن نذكر هنا ثلاثة أمور: أولها أن هذين القانونين يدخلان في صياغة الواقع ويحولانه ويتحولان معه. وثانيهما انهما يدخلان في نسج الظاهرة كعنصرين وليس ككئلتين متراكمتين. وثالثهما أنهما بعد دخولهما يصبحان مكونين في بنية جديدة، ويفقدان وضعهما السابق ولا يعودان يشيران إلى مرجعيتهما القديمة بقدر ما يذوبان في كل هو في حد ذاته مرجع لهما وإشارة.

وما من شك في أن هذا القانون يمكن أن يصوغ له نمطه الخاص أو طرازه، ومن ثمة يستدعي أن يحاكي ويماثل، وإن ذلك يفقد وظيفته وأهميته، بيد أن الحركة الصاعدة والدائبة والمتجددة والمتجهة نحو الأمام، حركة المجتمع والواقع، تجعل من تحجره في نمط واحد امكانية مفترضة أكثر منها امكانية محتمة ولذلك ندعي بأن حيويته وتدفعه تمنعان عنه هذا التحول، وتكفلان له في آن صناعة السيورة على الدوام.

ولنا أن نتصور هذا القانون حياة بين موتين، أو بناء بين هدمين، فالثبات هدم وموت لأنه سكون وعطالة وانغلاق وتحجر، والاستيراد / النقل والوافد وأدب الدرجة السائرة أو التغير المفاجيء... هدم

المرونة والانفتاح في شؤون الحياة والدين. ورجح في النظرة والسلوك الميل إلى العفو والسماحة والتساهل، وجعل الإنسان وجوداً عسراً ومكابدة بين يسرين، فرج عاجل وثواب آجل، ونمّاً في النفوس وفي العقول جميع المساعي لاستثمار الجوانب الخيرة من السجايا والميول والشمائل التي طرحها الفكر تأسيساً بالقول الماثور «أن هذا الدين يسر، ولن يشاد الدين أحد إلا غلبه». مما يثبت أن الروح العربية والإسلامية لا تعرف الصرامة ولا العنف. وهي غير مدعوة إليهما. وأنهما معا مجلوبان إليها من خارجها، وما يقال في وصف هذه الروح عن التحجر والتقليد والتعصب والقساوة فأمور نسبت إليها - فيما يبدو - بدءاً من الفترة العثمانية وتحت تأثيراتها، وربما كانت مسائل تتعلق بالسياسة ومفروضة بسببها أكثر مما تتعلق بالميل والطباع ومنطلقة منها، وأظن أن الميل إلى التسامح واليسر والمرونة والمساهلة إنما تتفق مع قانون التوازن والصيانة في كل الأشياء أكثر مما تتفق مع قانون الثبات الصلد الصارم المتحجر.

وبسبب هذا التوافق بين القانون والمزاج العربي نفهم - رفضاً وقبولاً - كثرة من مسائل الاستقبال والتلقي، الذبوع والانتشار، الانحسار والأعراض على طول العصور العربية قديمها وحديثها، فحين تقبل الروح العربية ما تقبل أو ترفض فانما تفعل ذلك استجابة لمزاجها وتلبية لطبائعها وميولها، وهكذا كانت مع الثقافة والأدب اليونانيين، وهكذا تكون الآن مع الثقافة والأدب الغربيين، قبلت في الأولى مبدءاً المحاكاة ورفضت موضوعات المسرح وألوان الصراع، وقبلت في الثانية مسائل الشعر الحر ورفضت

وسنجد أنه القانون الأكثر تجاوباً مع الحركة، والأكثر تلبية لنداء التطور، ولناخذ مثالا على قضية الاجتهاد وتأويل النصوص في المجالات السابقة كلها ولا سيما المجال الأعسر / الدين، فسنرى أنه ما ان انقضت سنون على التلاقي حول مفهوم المتن التداولي حتى جدت على الحياة بدافع حركة المجتمع مسائل لم تكن في الحسبان، فأفتى المفتون فيها بفتاوى تغيرت وفق مقتضيات العصر، واجتهدوا في أن يكون لأرائهم جزء متصل بالماضي ووضع متصل بالحاضر (اجتهادات عمر بن الخطاب)، وحتى حين تباعدت الشقة ما بين النص الأصل وحركة الواقع لجأوا إلى اجابات مختلفة متكررة عن الأسئلة الواحدة (فتاوى الشافعي)، كما لجأوا إلى استبطان المتن ومحاولة تأويله بما يتلاءم ومذهبهم الخاص (حالة ابن عربي)، وما فعلوا ذلك كله استجابة لتراث أو تأثراً بوافد بل تلبية لنداء واقع الحياة المتجددة، ألم يبتدعوا قضية المصالح المرسله بعد قضية الأعراف المتباينة وقضية تغير الأحكام بتغير الأزمان بعد قضية الرأي في قصة معاذ.

وأزعم أن هذا القانون، قانون الثبات المتحرك، التوازن والصيانة هو الأكثر توافقاً مع المزاج الحضاري للأمة العربية، ففي دراسات كثيرة صدرت عن علم الروح العربية / المزاج والطبيعة أشارت إلى أن الفكر كان يتجه ولا سيما بعد الثورة الإسلامية نحو اقرار ثنويات التعارض وجدلها في الطبيعة الإنسانية. الشدة - الانفراج، العسر - اليسر، التعصب - التسامح، البغضاء - المحبة، الصراحة - الليونة، ولكنه كان يغلب أحد الوجهين / الحدين (اليسر...) على الآخر (العسر...)، فدعا إلى الإفادة من الرخص الفقهية وإلى

الابتكار اليوم اجتراراً أو تكراراً فان من الصعوبة أن نتصوره استقلالا وتفردا وبداءة فلا شيء يخرج من لا شيء، ولا شيء يكون إلا في شيء.

● مفهوم الانعطاف والتجاوز = لا يعني الانعطاف ولا التجاوز في ميدان الابداع القطيعة الكاملة كما هو الحال في ميدان العلم المادي، وإذا كان الانجاز الأحدث في هذا العلم يلغي الانجاز الأقدم ليحل محله ويضحي بديلا عنه فان الانجاز الأحدث في الإبداع الفني يضاف إليه ويتراكم معه، والمفروض أن يتجاوزه دون أن يلاشيه أو يلغيه.

هل هذا القانون أقرب إلى السلب أم إلى الإيجاب؟ سؤال مشروع والاجابة عنه واجبة، في رأيي أنه ضمن ثقافتنا العربية، هويتنا وخصوصيتنا وضمن العوامل التاريخية والموضوعية لطبيعة مجتمعتنا والمزاج الحضاري لأمتنا وحاجتنا إلى الاستمرار كوجود متميز ومتطور يعيش عصره ولا ينبت عن ماضيه، يواكب الزمان دون أن يبتز صلته بالمكان — هو من الإيجاب ما يجعله شبه قانون سرمد ينتظم مختلف أشكال التطور، الأفقي واللولبي والدائري، ويخلص دائما لتطلع الأجيال اللاحقة والصاعدة نحو المستقبل.

وأرجع لأقول ان مقاربتني من الموضوع تدنو من مجرد التصورات الأولية، ولا أطرح ما جاء فيها كحقائق نهائية، حسبي الآن أن أثيرها وأن أدعو غيري لمناقشتها، وقد أعدل فيها — كما قلت — وأطورها، أنقص منها أو أزيد عليها، حين أرخي عنها قبضة الإيجاز، وهي في كل الأحوال لا تخرج عن كونها محاولة لقراءة الظاهرة الشعرية، عساها تدفع سواي إلى انعام النظر فيها واغنائها.

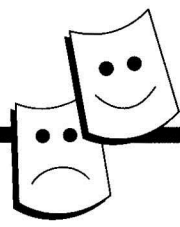
نماذج قصيدة النثر، قبلت الشعر المنثور، ورفضت الشعر الأبيض / المرسل قبلت مبدأ الأغراب، ورفضت مبدأ الأغماض والتغميض والغموض، قبلت تجنيس النص، ورفضت نص الكتابة.

كيف يمكن في ضوء هذا القانون أن نناقش مسائل الابتكار والابداع والنمط ومبادلات التأثير والتأثير والتشكل الشعري؟، أعتقد ان كل ذلك ممكن من خلال القانون ومن خلال المزاج العربي الذي حددنا طبيعته إذا أسقطنا من حسابنا وابتعدنا عن اشكالية السجل الثنائي بين متقابلي الثبات والتغير، وجعلناها حوارا بين ثلاثة أطراف، الثبات والتغير والتطور، وإذن نستطيع من وجهة نظرنا الخاصة التي حددت طبيعة تصورنا لجذلية الشعر العربي الدائرة في إطار السكون المتحرك أن نقول ان مثل هذه المسائل تناقش عبر عدة مفهومات تأتي في مقدمتها:

● مفهوم التراكم = لا بد من تراكم كمي سواء بالنسبة إلى التراث أم بالنسبة إلى الوافد قبل الحديث عن ماذا نأخذ وماذا ندع، وهذا التراكم لا يلغي خصوصية الابتكار ولا خصوصية الذات بل يعد طريقا إلى فهمها وتعميقها.

● مفهوم التفكيك = لا بد ان يفكك كلا التراثين إلى مكوناته سواء القادم من التاريخ أو القادم من الجغرافية. واستلزامه أو الافادة منه كعناصر لا كسياقات تامة. ثم إعادة تركيبه وصياغته في نسيج حي متفاعل.

● مفهوم التناص = أصبح التناص في الوقت الحاضر طريقة في الرؤية وطريقة في الكشف، وفي كليتهما يمكن أن نفيد منه لإعادة النظر في قضايا الابداع وطرائقه وأساليبه، وإذا كان من المفروض ان يكون



من مسرح العبث

الاغتراب الاجتماعي في مسرح حبه القادم (الحمزاوي)

الغربة حالة اجتماعية يستشعر الإنسان فيها البعد والانفصال عن مجتمعه أو جماعته... والغريب لا ينتمي ولا يحب الاختلاط بالناس، لأنهما في نظره من عوامل ضياع ذاته الحقيقية وشخصيته الفردية المتميزة... ولذلك فهو ينشد دائماً التجوال والترحال والسفر. وغاية الغريب هي أن يتأمل الوجود تأملاً ينسيه الموجودات الحسية. أما الغريب في نظر الوجوديين فهو الإنسان الذي يفقد ذاته الحقيقية في خضم الجماهير، فيطمس فرديته ويستأصل إنسانيته.

والواقع أن المجتمع هو المتهم الأول لإحداث الاغتراب بما فيه من أزمتات ومتناقضات، وعبث الأشياء اللامعقولية واللامنطقية مما يحدث شرخاً في داخل الإنسان، ومما يحدث بدوره ما اصطلح على تسميته بالإحباط والنزعة إلى الانفرادية والتوحد.

والاغتراب الاجتماعي، يخص المجتمع بالدرجة الأولى، حيث يجد الفرد نفسه في حالة عجز تام أمام ما يسود مجتمعه من أنظمة اجتماعية، هذه الأنظمة قد تقف حائلاً دون تحقيق أهدافه وتطلعاته ورغباته، مما يدخله في مجال العزلة الاجتماعية، بانعزاله عن المجتمع.. وقد يؤدي هذا إلى الانحمار... أو إلى ممارسة حالة عميقة من الاحباط واللاجدوى، أو

د. أحمد العشري

المعهد العالي للفنون المسرحية - الكويت

الإنسان وعزلته في هذا الكون من ناحية أخرى. فالإنسان - وسط هذا المحيط - يشعر بالزمن ثقيلًا حرونا عنيدا، يفعل ما يحلوه، فيتسكع، ويتكأ نكاية في الإنسان الذي لا يطيقه. في إطار هذا الديكور الفقير الضحل الأعجف، يمكن أن نشعر أن كعب وثقله، ثم حجر والطريد فيما بعد، يتوجهون بأسئلتهم إلى الصدى، إلى الصحراء التي تحاصرهما من كل مكان، فتتجمد الأصوات، وتتلاشى الحوارات، ويستحيل الصدى ذرات رمل تضاف إلى رمال الصحراء العربية، ورغم المروج في الفصل الثاني والثالث - كرمز للاختلاف - اختلاف الزمن، ولكنه في الواقع تكرر لا جديد فيه إلا بمقدار الاختلاف بين فرع الشجرة، والمرج الأخضر.

كعب: لكن شجرة الصفصاف.. انظر كيف صارت

ثقله: لا يهم، التغير الذي طرأ على الشجرة (٤)

● إن الشجرة في تلك الصحراء القاحلة، توحى بفكرة الإجداب، التي ترادف عقم الحياة وعذاب الإنسان. إن

ممارسة حالة الضياع على أساس أن الإنسان مسير لا مخير - أو انتظار القادم بالحرية، وهنا يكون الفرد قد اختار لنفسه الاغتراب، أو هو صانع اغترابه، «وكونه (قريبا) من الآخرين، و(بعيدا) عنهم في الوقت ذاته، يزيد من شعوره بالوحدة، فالمسافات النفسية الاجتماعية، متباعدة برغم انعدام المسافات الجغرافية» (١)

وهذا الاغتراب، الانعزال والاتصال، هو ما طرحه سليمان الحزامي في مسرحيته العبثية (القادم) (٢)، حيث تبرز نظرة التشاؤم للوضع الإنساني، على اعتبار أن العبث نوع من الاغتراب.

و(القادم) تجرى أحداثها في صحراء قاحلة تخلو من كل أثر (من بعيد تبدو ظلال خميلة من الأشجار... في الجانب الأيمن من المنصة نبات صحراوي ذو أشواك، في الجانب الأيسر من المنصة فرع

لشجرة مزهرة... ثم ... مرج أخضر شديد الاخضرار في الفصل الثاني، يكرر

المنظر في الفصل الثالث) (٣)، إن مثل هذا الديكور - ومنذ البداية - يرمز فيما يرمز إلى جمود الزمن وثقله من ناحية، ووحدة

(١) د. حسين علي محمد، البطل في المسرح الشعري المعاصر [القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير ١٩٩١] ص ١٥٨.

(٢) القادم، مسرحية عبثية، من ثلاثة فصول، - بالفصحى - كتبها سليمان الحزامي عام ١٩٧٣ / ١٩٧٤، ونشرت عام ١٩٧٨. بهدف بناء نص قرين، لمسرحية في انتظار جودو لصموئيل بيكيت. إذ قدم الحزامي عبثا عربيا خاصا بنا، ومعبرا عن خوائنا وضياعننا، وانتظارنا اللامعدي، بعد عام ١٩٧٣ - للأمل فالشاعر في المسرحية راوية - حكاة - يروي معاناة الواقع بشكل عبثي سريلي. وقد كتب ممدوح عدوان، مسرحية (الانتظار) مقتبسة عن مسرحية (في انتظار جودو) ولكن عدوان تناولها بإعادة صياغة تستلهم محاورها وشخصياتها الأساسية، وإن أبقى على أسماء شخصياتها مضيفا تفسيراً سياسياً - إسقاطياً - على الواقع العربي، بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣، حيث يرمز جودو أو يمثل السلام - الذي لا يأتي - انظر: رياض عصمت، ضوء المتابعة [دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨٣] ص ١٦٢ - ١٦٤.

(٣) سليمان الحزامي، مسرحية القادم [الكوتى: منشورات دار ذات السلاسل، ١٩٧٨] ص ١٧، ٥١، ٧١.

(٤) المصدر السابق، ص ٢١. إن عنصر الطبيعة الأوحده - في مسرحية في انتظار جودو - هو هيكل شكل شجرة، تذكر في أن واحد بمشقة وصلب [أي آلة تعذيب ورمز (ديني) وبشيء من أشجار الأدب الأسطوري. فشجرة الأجدوصول رمز شجرة الحياة. انظر: ليونارد كابل برنكو، مسرح الطليعة، ترجمة يوسف اسكندر (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧، ص ٥٢.

الأماكن المعزولة، تخلو أو تكاد تخلو من عناصر الديكور التي كانت تحدد معالمها في المسرح التقليدي، وبذلك أصبحت هذه الأماكن «في المسرح الحديث، ترمز للعزلة (٥) والسجن في آن واحد، وتبرز منصة التمثيل باعتبارها الإطار الوحيد للملموس المحسوس» (٦).

● والواقع أن الانتظار هو (الثيمة) الأساسية في مسرحية القادم، «فالانتظار هو تجربة الفعل الزمني، الذي هو في تغير مستمر. وبانتفاء حدوث أي شيء حقيقي، يصبح التغير وهما من الأوهام، يصبح انتظارا لا مجديا، ففاعلية الزمن المستمر توحد نفسها بنفسها، وبما أنها معدومة الهدف، فهي فراغ وخواء» (٧). يطالعنا الشاعر - في الفصل الأول من مسرحية القادم، ليؤكد لنا، مأساتنا، فقد صرنا نحترف الانتظار، من كثر الانتظار اللامجدي.

الشاعر: سيداتي سادتي... (يصمت وينظر إلى الجمهور)
ننتظر العيد الذي يأتي... كل عام...
وننتظر القطار
لكن... لا العيد يأتي... ولا حتى القطار... وما زلنا ننتظر

ننتظر القادم من الشمال كالأقدار...
من سنة هابيل والطير الأبايل، ونحن منسيون
في أقبية التاريخ المعتم الطويل....
ونحن نطفو في بحر الكسل الحقي... دون حراك...
دون عراك..

(فقوم الانتظار.. ما زالو يسألون: أين صاحب السيف المتين) (٨) (يصمت برهة) هم يعرفون.. لكن....
الأشياء التي يطول انتظارها..
والأشياء التي يعذبنا انتظارها
تصر أن لا تجيء... وقوم الانتظار...
أقصد محترفي الانتظار
.. سكان الكهوف المرمية... أصحاب السيوف الخشبية..
ما زالو هؤلاء.. وهؤلاء... يهتفون..
لكن دون عطاء..
وقوم الانتظار... ينتظرون الساعات وهي واقفة... ويسألون
.. ويجلسون ينتظرون وجه القادم السعيد... ويسألون
من هو؟ كل الملوك يشبهون بعضهم...
هم يعرفون.... نحن أبناء

(٥) [إن النفي في (انتظار جودو)- وكذلك القادم - يفضي إلى عالم كله صحراء، إلى وجود مجد] انظر: فيتو باندولفي، تاريخ المسرح، الجزء الخامس، ترجمة إلياس زحلاوي [دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٩] ص ١٨٩، ١٩٠.

(٦) د. حمادة إبراهيم، التقنية في المسرح (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٧) ص ٤٧.

(٧) يوسف عبد المسيح ثروة، مسرح اللامعقول، وقضايا أخرى (بغداد: منشورات مكتبة النهضة، ط ٢، ١٩٨٥)، ص ١٤.

(٨) والشاعر في مسرحية القادم، شبيه بالشعر المثقف، الذي ما زال ينتظر أيضا - ولا يملك القدرة على الفعل - عند صلاح عبد الصبور - ممثلا في سعيد - في مسرحية ليلي والمجنون، فهو أيضا ينتظر القادم، [ينتظر نبيا يحمل سيفاً.. يا سيدنا القادم من بعدي - هل ألجمت جوادك... هل أشرعت حسامك... يا سيدنا.. إما أن تدركنا قبل الرب القادم، أو لن تدركنا بعد... يا سيدنا القادم من بعدي... نرجو أن تأتي وبأقصى سرعة... فالصبر تبدد - والياس تمدد.. إما أن تدركنا الآن... أو لن تدركنا بعد - حاشية: لا تنسى أن تحمل سيفك... أنا.. لا... أنا وقت مفقود بين الوقتين... أنا.. أنا انتظر القادم، انظر: صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور [مسرحية ليلي والمجنون [بيروت: دار العودة، ١٩٧٢] ص ٨٠٢، ٨٠٧، ٨٠٨، ٨٦٩، ٨٧٠، ٨٧٤.

هذا اليوم... لم نره... لأننا نحب النوم... لأننا نحب النوم...

إن القادم إنسان... وأنه لا يحب المشي في المكان، وأنه يعرف

صهوة الحصان... وأنه.. وأنه.. جل شأنه.. يكره الملوك... والأحلام

وقوة الانتظار... ما زالوا ينتظرون (٩) ● إن الشاعر في تقديمه لثيمة الانتظار،

أشبه بالرواية العربي القديم (الحكايات أو الحكاء) وأعتقد أن الراوي شخصية رئيسية من شخصيات المسرحية. فهو بديل، للجوقة، يوضح ويعلق ويشير، هو أهون أدواره، أما دوره الرئيسي فهو ممثل لكل من هم خارج المسرح، لذلك فهو يقف على حافته.

لكنه في الوقت نفسه، يستخدم مورثات إسلامية عربية [تنتظر العيد - من سنة هابيل والطير أبابيل - أصحاب السيوف الخشبية - [وحوادث وشخصيات وحكايات عربية وإسلامية مثل (شهرزاد، وهارون الرشيد - طفل مقدونية القديم (الاسكندر) سفينة نوح - ليالي شهرزاد - السندباد - الأربعون في القدور (قصة علي بابا) السياف مرجان - بدر الدين قمر - حسناء الزمان]. كما يشير إلى بعض العادات والصفات مثل (بحر الكسل اللذيذ - محترفي الانتظار - يعرف صهوة الجواد] وكأن الحزامي يطوح نوعا من العبث العربي، التاريخي، ممثلا في ثيمة الانتظار التي احترفناها، كما أن الأسماء كلها عربية، مثل [كعب - ثعلبه - حجر - الغلام].

في مسرح العبث، ندفع بالشخصيات التي نصورها، والقصص التي نرويها، بل والمناظر التي نستخدمها، ندفعها

جميعا إلى ما وراء حدود الواقع حتى نصل إلى شيء أشد صدقا من الحياة ذاتها.

الشاعر: أعود للبركان.. وعين القرصان.. أين ذهبت وكيف يثور

قالوا: إن القرصان زار القبور.. أي قرصان.. أي قبور

لا أحد يدري، لا أحد يدري، هكذا جاء في القول المأثور (يصمت)

قالوا إن القرصان زار القبور.. وشاهد رأسا بلا عيون

كان القرصان يحب العيون... وقالوا: بل كان يحب أكل العيون

وكان وجهه من رآه ذا عيون.. لكن القرصان أكل العيون

الثالثة كانت بين يديه.. فالقرصان يا شطار... أكل إحدى عينيه

... [والبركان يثور... والنار تريد هواء.. والبركان

تنور بلا هواء.. والشر لا يعيش بلا هواء.. والهواء

صار يمنح بالثقالة كالدواء... سيداتي سادتي.. هل تعرفون الآن

لماذا يثور البركان.. وأين ذهبت عين القرصان..

(يصمت) (١٠) فالصورة المسرحية المكبرة للحياة،

صورة تغوص بعمق تحت سطح الواقع، كما أن الأشكال المسوخة، والخرافية

التي نراها منقولة - عنا - إلى خشبة المسرح، تحملنا بالضرورة على التفكير في

أنفسنا. فنرى أنفسنا مجرد دمي عملاقة، نتقدم وتنقهقر بلا سبب، ولا تكاد تربط

أقوالنا بمعنى واضح [فالبركان يثور - والنار مرتبطة بالهواء، والبركان تنور بلا

(٩) مسرحية القادم، مصدر سابق، ص ١٧ - ٢٠، ٧٤، ٨٤.

(١٠) المصدر السابق، ص ٧٩، ٨٠.

هواء، والشرر يتطلب الهواء.. والهواء كالدواء].

إن الصورة العبثية الميتافيزيقية التي طرحها الشاعر، بشكل مركب، منطقي في ظاهره، عبثي في جوهره، تكشف عدم جدوانا، وغبائنا، على أنه لهذه الصورة بعدا ميتافيزيقيا، يؤكد أن البشر، ضحايا لهذا الكون الذي يسحق الروح لحساب المادة الميتة.

● والتهكم ليس مجرد لعبة، بل هو أيضا موقف فلسفي من الوجود. «ولقد أثبتت التجارب العلمية ذاتها أن ثمة قانونا يمكن أن يسمى بقانون الاحتمالات، وأنه حتى القوانين الرياضية التي يضرب بها المثل في الدقة هي قوانين نسبية غير مطلقة» (١١).

ويبرز التهكم كموقف ساخر من الوجود في موقفين في مسرحية القادم. الموقف الأول بين الصعاليك الثلاثة (حجر وكعب وثعلبه) حيث يربط الموقف بين الأضداد أو بين المتناقضات ممثلة في (السيادة – العبودية – العصا – الكلب – الملكية – الحرية – الصدق – الكذب).

حجر: (بحركة عصبية) أنا السيد هنا.. هل تعرفان هذا أم لا؟

كعب: لا.

ثعلبه: لا..

حجر: ولماذا لا.. اعطني العصا
ثعلبه: لأن القادم من الشمال هو السيد
حجر: وأنا

كعب: صاحب الكلب

ثعلبه: والعصا

كعب: والعبد

ثعلبه: (محتجا) لا انه ليس صاحب

العبد.. الطريد ليس عبدا

كعب: (مقاطعا) لكن حجر قال لنا في

المررة السابقة ان الطريد عبد ملكي

حجر: هذا صحيح.. اعطني العصا

ثعلبه: انه يكذب

كعب: هذا صحيح انه يكذب

ثعلبه: الطريد حر.. وحجر يكذب

كعب: الطريد حر.. القادم من الشمال

يقول الناس أحرارا (١٢)

● وكما أن التهكم من أساليب مسرح

العبث الحيوية، فإن النزول إلى أعماقنا من

خلال العلم، هو أحد أساليب اللامعقول،

إذ أن كتاب العبث، عادة (ما يعرضون

الأحداث متجاوزة في لوحات متتالية،

حيث يقع ما لم يكن في الحسبان، أو

بأسلوب المصادفة، كما أنهم لا يهتمون

بمنطق يربط بين مختلف العناصر، وإنما

يتكونها نهبا للقموض والالتباس» (١٣)

الشاعر: وجاءت الأمطار.. ومات

النور... وولد الظلام

لأن الأمطار جاءت في الأحلام... وضاع

إبريق الزيت

واشتد الظلام... ووسط الظلام بكى

طفل مقدونية الجديد

وقوم الانتظار.. (الشاعر ينظر

للأربعة.. ويقول) والأحلام (١٤)

وعلى الرغم من الحلم، هو ما يراه

الإنسان النائم – على مستوى المنطق

والواقع، فإن الشاعر يعرض حلمه

مخاطبا الجمهور – على مستوى عبث

(١١) د. نعيم عطية، مسرح العبث (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ١٩٩٢، ص ١١١.

(١٢) مسرحية القادم، مصدر سابق، ص ٥٤، ٥٥.

(١٣) التقنية في المسرح، مرجع سابق، ص ١٤٥.

(١٤) مسرحية القادم، مصدر سابق، ص ٨٧.

الواقع، فكأن الواقع العبثي اختلط بالحلم
اللامنتقي، فكلاهما عبث، إذ يتساوى
الواقع والحلم، فقد تكون الأحلام
بغموضها أخف وطأة من عبثية الواقع في
عالم الانتظار.

ففي الحلم يطلق الحبل على الغارب
للروح لتدخل عالماً قد تحرر من النزعة
النفعية المسيطرة على عالم اليقظة. على اننا
في خضم الحياة اليومية، وفي زحمة
الصراع لتثبيت الأقدام وتحقيق المكاسب،
نهمل هذه الثروة من الرموز، وهو ما يعد
خسارة فادحة للأديب والفنان، كما يعتبر
إساءة بالغة إلى الإنسان.

إن أكثر المغامرات غرابية وخطورة في
الحلم لا تبدو مستحيلة، إلا عندما
نستيقظ، ونحكم عليها بمنطقنا اليومي
المحدود.

الشاعر: هل تعرفون أن الغابات
تموت.. والسماك الصغير يأكل الحوت
والتبن.. (وهو يضحك) صار كالذهب
والياقوت...

... أعود للبركان وعين القرصان...
أين ذهبت وكيف يثور
قالوا.. إن القرصان زار القبور..
وشاهد رأساً بلا عيون

كان القرصان يحب العيون.. بل كان
يحب أكل العيون
والبركان يثور لأن النار تريد
هواء

والبركان كما تعرفون تنور بلا
هواء..... (١٨)

● إن مسرحية القادم للحزامي،
تعرض لنا قضية الانتظار غير المجدي،
الانتظار المصحوب بالقلق البالغ بسبب
شيء قد يحدث أو لا يحدث. فالحرية التي
ينتظرها شخوص القادم (كعب وثعلب
وحجر والطريد) قد لا تتحقق على يد
القادم، لسبب بسيط، هو أن الحرية لا
توهب، ولا يأتي بها شخص ما،

ثعلبه: رسوله الذي زارني في الحلم
قال إن القادم سيحضر
كعب: (وكأنه يتذكر شيئاً) أه.. هذا
صحيح.. وهذا ما حدث معي أيضاً

ثعلبه: الرسول قال لي في الحلم.. إن
القادم سيحضر عندما تتغير الأشياء (١٥)
إن ما نعجز عن تحقيقه في عالم الواقع
الكئيب، يمكن أن نحققه عن طريق الحلم
في مسرح العبث.

الطريد: لماذا يبدو حجر نائماً
كعب: لأنه يحلم
الطريد: يحلم بماذا
كعب: يحلم بأشياء كثيرة
الطريد: دعه يحلم (١٦)

وكمحاولة لكسر أسوار الواقع، عن

(١٥) مسرحية القادم، مصدر سابق، ص ٢١، ٢٢.

(١٦) المصدر السابق، ص ٥٧.

(١٧) مسرح العبث، مرجع سابق، ص ١٢.

(١٨) مسرحية القادم، مصدر سابق، ص ٧١، ٧٩.

ليخلصهم من مصيرهم المعتم - ومصيرنا - كبحر عاجزين بأثسين، بل إن الحرية تؤخذ، لترتفع الرؤوس وتتحقق كرامة الإنسان في عالم الحروب والقتال، ولينتشر الحب والسلام». إن القضية في جميع الأعمال المسرحية التي يلعب فيها الزمن دورا جوهريا، في إبراز هذا الزمن، وتجسيد هذا الانتظار، أو هذه الاستمرارية وتصويرها في شكل مادي ملموس، وفي بعض الأحيان تكون قضية الكاتب هي أن يجعل المشاهد يعيش هذا المعنى. (١٩)

كعب: انظر.. لا فائدة من الانتظار.. دعنا نذهب

ثعلبه: لا نستطيع.. لأننا ننتظر القادم كعب: لكنه لا يحضر ثعلبه: بل سيحضر.. أنا متأكد من ذلك إذن يجب أن ننتظر القادم... انظر إلى الفراش

انه ينتظر القادم... انني انتظر القادم... إنك تنتظر القادم... انظر إلى الشجرة... إنها تنتظر القادم.. انظر تحت الأرض إلى الصحراء

... إنها تنتظر القادم.. (السماء - الأفق - قرص الشمس -

القمر - النهار - الليل - النجوم - الرياح - العواصف

تيارات الهواء - البحار - أشجار الزيتون - البرتقال

الجميع.. الكل ينتظر القادم كعب: (مقاطعا) لكن...

ثعلبه: إننا جميعا ننتظر القادم - بعضهم ينتظره الآن قبل ساعة..

وبعضهم لأنه يعرف انه سيحضر فإنه يتمنى لو تأخر حضوره سنوات وسنوات لأنه على وعد معنا نحن الاثنين.. وهو لن يخلف ميعاده لأنه صادق.. وحتى صديقنا الطريد ينتظر القادم وسيفرح له أكثر منك ومني.. وكذلك صاحب الكلب، حجر.. هو الأخير ينتظر القادم.. ولكن بخوف.. العالم... العالم كله ينتظر القادم ألا تعرف هذا. (٢٠)

«إن العزاء الوحيد لهذه الإنسانية الشقية، في عالم الانتظار الكئيب هذا، هو الاحساس بأننا مع بشر آخرين، وبأنهم يتعذبون معنا. (٢١)

● والقادم في رأينا وحسب ما نعتقد، ليس شخصا بذاته، بل هو كل أمل كبير، نبيل من الآمال التي تافت وتثوب إليها الإنسانية في تاريخها الطويل والمزمن... إن القادم يمثل الحرية، ولذلك فإن بعضهم يتمنى لو تأخرت سنوات وسنوات. أما أكثر الناس شوقا للحرية، فهم العبيد، ويمثلهم الطريد، ذلك المستلب (بفتح اللام)، وأشدّهم خوفا المنافقون والجبنة، والمستلبون (بكسر اللام) ويمثلهم حجر. ثعلبه: القادم يقول إن الحياة هي الحرية.

الطريد: أريد الحرية ثعلبه: نعم القادم.. القادم هو الحرية... والجبنة لا يعرفون القادم: كعب: المنافقون يخافون القادم. (٢٢)

إن مسرحية القادم، إنما تقوم على ظاهرة إنسانية عميقة، ومشتركة بين كل الأجناس في جميع أنحاء الدنيا، وعلى مر العصور، هي الحاجة إلى الإيمان بشيء ما.

(١٩) التقنية في المسرح، مرجع سابق، ص ١٤٧.

(٢٠) مسرحية القادم، مصدر سابق، ص ٢١، ٢٣، ٢٤، ٢٥.

(٢١) مسرح الطليعة، مرجع سابق / ص ٧٤.

(٢٢) مسرحية القادم، مصدر سابق، ص ٣٠، ٣١، ٣٢.

إن الإنسان ينتظر - فدائماً هناك أمل - ويعرف كيف ينتظر مهما اعترضت طريقه المثبطات، كما أن الهرب من مرارة الانتظار، يضحى بدوره حلماً مستحيل المنال.

● إن فكرة العزلة والانفرادية، والاعتراب، تسيطر على مساحة هائلة في مسرح اللامعقول، فبالرغم من وجود أناس حولنا في المجتمعات الإنسانية، تتحرك وتغدو وتجيء بجانبنا في الشوارع والمدن، فإن الإنسان عادة، ما يجد نفسه وحيداً، ومرارة الوحدة تكاد تقتله أو تصيبه بالجنون. وتأتي دلالية العزلة نتيجة عدم الاندماج النفسي والفكري في المجتمع، كأن يجد الإنسان نفسه وسط أناس لا يواكبونه فكراً، مما يداخله الإحساس بالتباعد بين فكره وبين أفكارهم (٢٣). رغم قرب جغرافيا منهم. ورغم وجود كعب وثلعب - في مسرحية القادم - بجوار بعضهما، إلا أنهما يعيشان حالة حادة من الاعتراب، إذ يعانيان من الملل والانتظار.

ثعلب: تكلم

كعب: ماذا

ثعلب: تكلم... تحدث

كعب: لماذا؟

ثعلب: لننسى بالحديث

كعب: لماذا ننسى بالحديث

ثعلب: لنقتل الوقت

كعب: لماذا نقتل الوقت

ثعلب: حتى لا نشعر بالملل

كعب: لماذا نشعر بالملل

ثعلب: لأننا ننتظر القادم
كعب: هل تعني أن انتظار القادم يدعو للملل (٢٤)

وكعب دائم السؤال، إنه - رغم كونه يتشوق للمعرفة، التي يشبعها ثعلب، إلا إن كعبا يعتمد إلى الاستدلال الخاطيء (تعني إن انتظار القادم يدعو للملل) وكأنهما شخص واحد، معذب بين مأساة السؤال والجواب. فالحياة ليست حلاً، وإنما هي مشكلة، ليست إجابة، بمقدار ما هي سؤال، ينتظر الإجابة، وقد يطول الانتظار، وترسخ عزلة الإنسان، كشيء مقدر لا فكاك منه.

وتبرز حاجة الإنسان إلى تجاوز الاعتراب، والاتصال، بشتى الوسائل أبسطها الحوار الإنساني الذي يخلق جواً من الأمان والطمأنينة، حتى بين السيد والعبد، (حجر والطريد).

حجر: تحدث معي

الطريد: لا أريد

حجر: نذهب سوياً ونحدث...

قل لي....

الطريد: ماذا؟

حجر: أي شيء... المهم تحدث (٢٥)

● وإذا كان (فلاديمير) و(استراغون) في مسرحية انتظار جودو لا يزالان على قيد الحياة، فذلك بفضل اللغة والثرثرة التي تصرفهما عن التفكير في التخلص من الحياة التي لا تطاق. (٢٦) فإن ثعلب وكعب من ناحية وحجر والطريد من ناحية أخرى أحدهما يتوسل للآخر، إذ يتوسل ثعلب إلى كعب، كما يتوسل حجر

(٢٣) حسن سعد، الاعتراب في الدراما المصرية المعاصرة، بين النظرية والتطبيق، (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦)، ص ١٢.

(٢٤) مسرحية القادم، مصدر سابق، ص ٢٧.

(٢٥) المصدر السابق، ص ٨٢.

(٢٦) التقنية في المسرح، مرجع سابق، ص ٤٣.

تكون حاجة تعادل الحياة، تعادل وجود الشخص ذاته.

حجر: تحدث معي (كعب وثعلبه) انظر يا كعب انه يضربني انه يهينني. (٢٩)

هنا يعرض الحزامي في - القادم - صوره، من صور السلطة القاهرة، التي يمارسها حجر بوصفه السيد، على الطريد بوصفه العبد، ومظهر السلطة هنا يتمثل في عملية الصفع وفي محاولة القتل أو التهديدية (اقتلك... تحدث معي وإلا) ويعقب الشاعر على اغتراب الطريد، وقهره قائلاً (هل تعلمون أن سطح القمر صار يعرف الصفعات).

إن كتاب العبث يعرضون في أعمالهم، المسرحية، مظاهر السلطة في أبشع صورة، «ولعلنا نذكر يونسكو الذي رسم لنا صورة قمع السلطة المعنوية في مسرحية (الدرس) فالأستاذ يكاد أن يقتل تلميذته، لعدم استيعابها السريع لكل ما يلقتها إياه، كذلك تبرز ملامح القمع الذي تمارسه السلطة في مسرحية (شهداء الواجب) أو ضحايا الواجب، حيث يكاد البطل الهزلي يختنق تحت ضغوط الشرطي الذي يأمره بالأكل والمضغ بلا توقف.

والسلطة قد تكون سياسية مثل سلطة الحكام النازيين الذين أرادوا تغيير ملامح البشر إلى خرافات» (٣٠) أو غيرهم من الحكام الطفغة في أي نظام، أو تحويل البشر إلى عبيد لآلات كما في مسرحية مدينة بلا عقول. في العالم العبثي المقلوب لم تعد الأشياء في مكانها الصحيح.

إلى الطريد، أن يقول شيئاً يسد به فوهة الصمت الرهيب الذي يبتلع من لا يملؤه. وهذا يؤكد اغتراب كل الأطراف ووحدها، رغم وجودهم معا.

حجر: (يقترّب من الطريد) نتحدث عن القادم

الطريد: لا أريد... أريد أن أذهب

(حجر يتلفت كمن يبحث عن شيء)

الطريد: أنت تبحث عن كلبك... لقد هرب مرة ثانية

حجر: (وهو يضحك) أبحث عن فكرة أتحدث فيها إليك... تحدث... اقتل الوقت بالحدث.

الطريد: لا أريد (٢٧) ..

● والواقع انه لا يمكن أن يتحقق التضامن والتآزر الاجتماعي بين الفرد والناس إلا إذا اشترك الفرد والآخرين بالقيم والمبادئ والعقائد والممارسات، «ولا تتوازن الشخصية البشرية، عندما لا يكون الفرد في حالة من الاعتماد والاتحاد مع الآخرين. هذا القول ينبع من حقيقة أن الكائن البشري، هو كائن مثالي يخضع في نظرته إلى نفسه وإلى محيطه بطبيعته الاجتماعية». (٢٨)

فالأشخاص الذين يحيون حياة عزلة واغتراب لا يرون قيمة كبيرة لكثير من الأهداف والمفاهيم التي يثمنها أفراد المجتمع.

وعندما يصل الاغتراب إلى نقطة تستحيل معها الحياة، فان الانتحار أو القتل، هو أحد الطرق لمحاولة القضاء على تلك الحالة. إن الحاجة إلى الآخر - أحيانا -

(٢٧) القادم، مصدر سابق، ص ٨٦.

(٢٨) د. قيس النوري الاغتراب، اصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً (مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول، ابريل مايو ويونيو ١٩٧٩، الكويت، وزارة الاعلام) ص ٤٠.

(٢٩) القادم، مصدر سابق، ص ٨٦، ٨٣.

(٣٠) مسرح العبث في فرنسا. مرجع سابق، ص ١١٥.

مع الآخرين مؤثر قوي لـ «اغتراب» وقد ركز الأستاذ جوفمان على أدق النظم الفاعلة في المجتمع، ذلك هو نظام التخاطب والاتصال. فالتخاطب التلقائي في اعتقادي هو مؤشر حقيقي لما هو موجود من اغتراب، خصوصا عندما يكون ميل الأفراد إلى التحدث مع الآخرين حاويا على عنصر التكلف وضعف الحافز وسطحية الشعور، مما يجعل تفاعل الأفراد بعضهم ببعض مجردا من العمق الفكري والعاطفي». (٣٢)

إن الوجود الإنساني.. في حالة حجر التي تمثل أشد حالات الانعزال — وجود مأساوي موغل أشد ما يكون الإيغال في الانفرادية، متنصل من كل التبعات والعواقب، منحدر إلى ما لا يمكن تصوره من مهاو.

ويعقب الشاعر على حالة حجر الانعزالية، ويذكر بالحرية والتي يستلها (السيد) حجر من (عبده) الطريد، إذ يربط نور القمر وضيائه بالحرية، والقهر بالظلام، وأقول القمر وحجر، كتنويعه بين السيد والعبد، أو بين حجر والطريد قائلا:

الشاعر: بعدما جاء مني يقول.. إن الناس أحرار

والقادم من الشمال قال ويقول: في عصرنا كان القمر

اسما لحسناء الزمان قمر... لكنه ما كان في يوم من الأيام حجر (٣٣)

● فالجزامي، دائما يربط في مسرحية القادم، بين الحرية، ومظاهر الكون والطبيعة.

إن الإنسان غير المتواصل - بتجاربه وأعماله وفعالياته وسلوكه - مع الآخرين يفقد سمات هويته الاجتماعية ليصبح فردا وحيدا بأشد ما تكون الوحدة قسوة وظلاما وأنانية. فالإنسان الضائع في المجتمع لا بد له من تكأه يتكأ إليها، يلوذ بها، يتنصل بها من أسباب وجوده الاجتماعي.

فها هو حجر، السيد وصاحب الكلب، وقاهر الطريد، يصبح أشد الناس خوفا واغترابا، يعذبه انصراف الآخرين عنه، تعذبه الوحدة القاتلة والصمت، فيلجأ للتوسل كي يشعر بوجوده مع الآخرين، حتى لو كانوا أدنى مرتبة منه، إنها حالة من الخواء واستحالة التواصل.

حجر: أقول إنكما عدتما صديقين (لا أحد يرد) غريب أمركما... قبل قليل لم يكن أحدكما يعرف الآخر... والآن تراوحان سويا... ما هذه المشاركة الرياضية (يصمت) هيا يا كعب قل.. هل تعرف ثعلبه الآن... هيا تكلم (بصوت مرتفع) قلت لك تكلم.. ألا تفهم (يتحركان ويأخذ كل منهما مكان الآخر) اسمع يا ثعلبه الصمت لن يفيد، تكلم... ما هذا الصمت أريد أن أسمع، لا أحب أن أتحدث بمفردي.. (وهو يلتفت نحوهما) هيا لن أتحدث بمفردي هيا يا كعب.. يا ثعلبه.. فليتكلما أحدكما.. ما هذا الصمت (يقتربا من ثعلبه) أرجوك يا ثعلبه يدير ظهره للجمهور ولحجر (يتجه حجر إلى كعب) أتوسل إليك يا كعب تكلم (كعب يدير ظهره للجمهور ولحجر). (٣١)

● إن التخاطب التلقائي والميل للحديث

(٣١) القادم، مرجع سابق، ص ٧٢، ٧٣.

(٣٢) الاغتراب: اصطلاحا ومفهوما وواقعا، مرجع سابق، ص ١٧.

(٣٣) القادم، مصدر سابق، ص ٧٣، ٧٤.

تأكل القطط صغارها.. ولماذا أحب أكل الزيتون.. ولماذا أحب الجبال وأحب البحر.. لماذا أكل آدم التفاحة من يد حواء.. لماذا.. لماذا يا قردة.. لماذا.. لماذا (يخرج وهو يردد كلمة لماذا. حتى يبتعد نهائيا ويتلاشى صوته)..

كعب: (يتساءل) لماذا.. لماذا (وكأنه يكتشف شيئا جديدا) لماذا نحن هنا ثعلبه: (باستغراب) صحيح لماذا نحن هنا (٣٥)

● وتكرر أدوات الاستفهام، ويلح السؤال، (أين - لماذا - متى - كيف - هل) والدراما العبثية كثيرا ما تطرح السؤال، وكثيرا ما تنتهي بعلامة تعجب واستفهام، لا يعود معها مكان للطلول السعيدة، فالحياة نفسها ليست حلا، وإنما هي مشكلة، وليست إجابة، بمقدار ما هي سؤال (٣٦) عبثا نبحت له عن حل في واقع

عبثي، وعبثا نسأل! الشاعر: والسؤال نفس السؤال : متى يصل القادم؟.. وكيف يكون...؟ : أين صاحب السيف المتين؟.. : هل يعرفون شيئا عن الحرية؟.. : والقادم المرتقب.. من يكون؟.. هم يسألون

: هل تعرفون.. هل تعرفون؟.. : هل تعرفون الخيال؟ : هل تعلمون أن القادم إنسان!.. والسؤال نفس السؤال متى يصل القادم؟ وكيف يكون؟.. أين الرجال.. الأبطال؟.. وهل تعرفون.. أن الغابات تموت.. والسماك

● والطريد يمثل حالة خاصة من الاغتراب، إنها نوع من أنواع النفي، «فمن الواضح بالنسبة للمنبوذين في المجتمعات العنصرية أو العرقية، يكون الاغتراب نوعا من أنواع النفي أو الطرد، من عالم الأهداف والدفع العاطفي والمغزى الاجتماعي. فالحياة في واقع المنبوذين هي فراغ لا حدود له. ومن يواجه هذا النوع من الاغتراب خصوصا من الشباب المرفوض في المجتمع الغربي، يشعر بأنه في عالم يبدو وكأنه لم يصمم للإنسان ولم يهيا ليستجيب لخصائصه الإنسانية. إن هذا النوع من الاغتراب يمثل رفضا كونيا (٣٤).

الطريد: (يصرخ وهو في مكانه) كفى... كفى.. كفى يا قردة.. (بيكي) ثعلبه: أين أنت.. أين أنت يا قادم.. الطريد يريد الخلاص

الطريد: استمعوا إلي إنكم قردة.. قردة.. نعم أنتم قردة.. ترفضون أن أتكم.. ترفضون أن أسأل.. لماذا أكل.. لماذا أبكي.. لماذا أتكم.. لماذا.. لا أحد يدري وأنتم تفعلون مثلي نفس الأشياء وأشياء أخرى أكثر لماذا.

أيضا لا أحد يدري.. إنكم محرومون لأنكم تضحكون ولا تعرفون من أنا؟ هل تعرفون من أنا (صمت) هل تعرفون لماذا نذهب لبيوت الدعاره.. لماذا نصلي في المعابد. هل تعرفون لماذا نحب النساء.. هل تعرفون لماذا نكره الكلاب الضالة.. هل تعرفون لماذا نقتل ونحن نكره القتل.. لماذا؟ لماذا؟ نعم.. لماذا يبكي الأطفال الصغار لماذا تصرخ المرأة وهي تلد.. لماذا

(٣٤) الاغتراب: اصطلاحا ومفهوما وواقعا، مرجع سابق، ص ٣٣.

(٣٥) القادم، مصدر سابق، ص ٤٠، ٤١.

(٣٦) جلال العشري، لن يسدل الستار (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩) ص ٢٦٦.

الصغير يأكل الحوت!.. هل تعرفون..
كيف يثور البركان؟
هل تعرفون.. كيف في الهند يعيش
البشر!

هل قرأتُم التاريخ؟ هل قرأتُم عن طفل
مقدونية العظيم؟

هل تسمعون.. عن كيف... وماذا...؟
هل تعلمون أن سطح القمر... صار
يعرف الصفعات! (٣٧)

إن عبثية السؤال، ولا جواب، تتردد
كثيرا في مسرحية القادم، وهي دلالة على
الخواء واللاجدوى والقلق، عن بؤس
الإنسان واغترابه.

كعب: لماذا نلعب؟... لماذا نتسلى؟ لماذا
نلعب ونتسلى.. لماذا نقتل الوقت؟ لماذا
نشعر بالملل؟ (٣٨)

إن مسرحية القادم، تكشف بجلاء عن
قلق الإنسان، حينما ينتظر مجيء شيء ما
يهب الحياة معنى، ويضع حدا لآلامه، وفي
النهاية لا يأتي شيء، وبالتالي لا يوجد
معنى.

إن شخوص المسرحية تنتظر متشبهة
بالأمل في الخلاص، ولذلك تصر على
انتظار القادم، الذي يعرف (الحب
والحرية والسلام، والحياة والموت، ولا
يعرف القلق والجنون). (٣٩)

ومن هنا كانت رحلة الانتظار الممل
تستأهل أن تمارس، كتنويع على رحلة
الحياة نفسها. إنها المأساة الدائمة
للإنسان الذي يحاول أن يهب في وجه
مصيره، ووجوده القاصر، والخيبة
المريرة، التي يستشعرها إزاء مصيره

المحتوم، الأمر الذي يجعله يفكر في وضعه
المفجع في هذه الحياة، العبثية، ويسأل،
وستردد الصحراء صدى سؤاله.

● وفكرة التناقض من الأفكار التي
تتردد كثيرا في ثنايا مواقف المسرحية،
وتطرح بتنويعات، (بين القول والفعل -
بين الصفة والموصوف - بين الشكل
والمضمون). فالتناقض أو عدم التطابق،
يطرح في مسرحية القادم بين الكلمة
والموقف، أو بين الموقف والسلوك، فمثلا
عنوان المسرحية (القادم وطوال المسرحية
نسمع عن القادم، عمن ينتظر القادم،
القادم يجب - يكره - يعرف يجهل، القادم
قال.. ورغم كل ذلك.. لا نرى القادم، ولا
يأتي، وربما لن يأتي، «وهكذا يكون عدم
التطابق عنصرا مهما في مفهوم فلسفة
العبث نفسها، فالناس يقولون ما لا
يفعلون، ولا يقصدون ما يقدمون
عليه، (٤٠) ويفعلون عكس ما يقولون..
وهكذا.

فرغم دلالة اسم الطريد، إلا أنه
(يرتدي بدلة شهرة كاملة، وببده عصا
ارستقراطية) (٤١) وعلينا أن نتخيل
صعلوكا ضائعا يرتدي بدلة شهرة
كاملة، وأين.. في الصحراء القاحلة) وتبدو
فكرة التناقض، وعدم المطابقة، واضحة،
عندما يبكي فجأة، وعندما يخبر الطريد
ثعلبه ان كعب يبكي، يجيبه ثعلبه انه
سعيد:

الطريد: إنه يبكي.. أقول لك إنه يبكي

ثعلبه: من هو؟

الطريد: (يشير إلى كعب) إنه يبكي

(٣٧) القادم، مصدر سابق، ص ١٨، ٢٠، ٢٥، ٧١، ٧٨، ٨٤.

(٣٨) القادم، مصدر سابق، ص ٤٦، ٢٧.

(٣٩) المصدر سابق، ص ٦١، ٦٢.

(٤٠) مسرح العبث في فرنسا، مرجع سابق، ص ١١٦.

(٤١) القادم، مصدر سابق، ص ٢٨.

ثعلبه: إنه سعيد

الطريد: لا يزال يبكي

ثعلبه: لا يزال سعيد (٤٢)

وواضح التناقض بين البكاء، والسعادة، لأن السعداء هم الذين يبكون في عالمنا اليوم، سواء اعتقد ثعلبه وكعب ذلك أم لا. كما يتضح أيضا، فيما يطلبه كعب من القادم إذا حضر.

حجر: وإذا حضر القادم.. ماذا ستطلب منه؟

كعب: أن يعطيني جزرا

حجر: إنني أسأل صاحبك.. ماذا

ستطلب منه إذا حضر؟

ثعلبه: أن يقتلك (٤٣)

وتبرز عدم المطابقة في الحوار العبثي بين كعب وثعلبه، حيث يبرز الاغتراب واللاتواصل والعزلة القاتلة... فبينما ثعلبه يتحدث عن القادم وما يتوقع منه أن يقول، ويتحدث عن حقيقة العالم، إذ يردد كعب عبارة واحدة لا تتغير، غير ملائمة بالمرّة لما يطرحه ثعلبه حول القادم المنتظر.

كعب: أريد أن أنام

ثعلبه: (غير منتبه لما يقول كعب)

سيقول القادم ها قد وصلت حسب الموعد.. وسأنفذ ما تريدون.. لن أرفض

طلبا واحدا.

كعب: أريد أن أنام

ثعلبه: (مستمرا) القادم السيد العظيم

سيحدثنا

كعب: أريد أن أنام

ثعلبه: (مستمرا) عن حقيقة

العالم (٤٤)

والواقع أن المفهوم العام للتناقض، يتمثل في أن الفكر، (الفكر المنطقي والتأمل الفلسفي) شيء لا جدوى من ورائه، حيث يقول صموئيل بيكيت: «إن الفكر لا يستطيع أن يكشف لنا عن شيء حيث نصل بالتحليل إلى منتهاه. فالحقيقة السرمدية تظل أبدا أكبر من أن يحيط بها العقل الإنساني، وبالتالي فإنه لا وجود للحقيقة في الواقع». (٤٥)

إن تقنية التناقض تقوم أساسا على المبالغة في تقديم ملامح منتقاة من واقع الحياة اليومية سعيا لإظهار ما هي عليه من خواء، ليتأكد مفهوم الاغتراب.

حجر: ولكن ماذا يقول صاحبك.. لماذا يصفر هكذا؟

ثعلبه: صاحبي من هو؟

حجر: (مشرّا إلى كعب) ذاك هو

ثعلبه: إنني لم أره من قبل.. فكيف يكون صاحبي

حجر: لقد رأيتهما سويا

ثعلبه: هذا لا يكفي لأن يكون صاحبي

حجر: تتحدثان.. تأكلان.. تلعبان..

تتحدثان إلى الطريد

ثعلبه: لا يكفي.. لا يكفي

حجر: تقابلان القادم

ثعلبه: هذا أمر لم يحدث

حجر: ماذا يكفي إذن (وقد نفد صبره)

(٤٢) المصدر السابق، ص ٢٩. في مسرحية جودو، يتولى بوزو التعليق على بكاء لافي قائلا: إن دموع العالم لا تتغير من حيث الكم لأن مقابل كل من يشرع في البكاء هناك من يتوقف عنه في مكان ما. نفس الشيء بالنسبة للضحك (يضحك). انظر: ترجمة جودو، د. فايز اسكندر، مجلة المسرح العدد الأول، يناير ١٩٦٤، ص ١٠٣.

(٤٣) القادم، مصدر سابق، ص ٤٢، ٣٠.

(٤٤) القادم، مصدر سابق، ص ٤٤.

(٤٥) جورج ولورث، مسرح الاحتجاج والتناقض، ترجمة د. عبد المنعم اسماعيل (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٧٩)، ص ٧١.

ثعلبه: لأي شيء؟

حجر: لأن يكون هذا الشخص صاحب

ثعلبه: لأن يكون صاحبي لا بد أن يفكر بالأشياء التي أريدها. وأن أفكر أنا بالأشياء التي يريدها. يوافق على آرائي وأنا أيضا أوافق على آرائه.. يجب أن تكون هناك مصلحة تربط بيننا نحن الاثنين. (٤٦)

ويتكرر السؤال موجهها هذه المرة إلى كعب فتكون الإجابة مناقضة تماما إذ يعترف كعب بأن ثعلبه صديقه الذي يعرفه تماما. ثم يتراجع ثعلبه عن رأيه الأول.

كعب: والآن ألا تعرفني

ثعلبه: لا أدري.. يخيل إلي أنى قد عرفتك في زمن مضى. (٤٧)

إن العلاقة المميزة الوحيدة في الحياة، كما نرى في القادم، وكذلك في جودو - هي علاقة الصديق بالصديق. فلا يستطيع المرء أن يتحمل الحياة منفردا، ولكنه إذ يشرك الآخرين في آلامه، فإنها تصبح محتملة، ومن نكد المقادير أن اللحظات التي تحتاج فيها إلى العواطف قلما تواتيها أوقات أصدقائنا. (٤٨)

فها هو ثعلبه - في القادم - لا يعطي إلى حجر أي اهتمام، عندما يسأله عن (أشياء نعرفها نحن ولا يعرفها القادم). (٤٩)

ثعلبه: أشياء مثل ماذا؟

حجر: إنني أسألك؟

ثعلبه: وأنا لا أعرف

حجر: (يعود يتوسل ثعلبه مرة ثانية) أرجوك.. أشياء نحن نعرفها والقادم من الشمال يعرفها

ثعلبه: (يتوسل) (وهو يبكي) أشياء صغيرة نحن نعرفها والقادم من الشمال لا يعرفها

حجر: (وهو يبكي) هيا يا سيدي كعب اذكر لي ذلك. (٥٠)

إن حجر لا يلقي من ثعلبه إلا السلبية أو الجمود، ربما لأن كل واحد منهما له عالم خاص من الأفكار واللغة، «فليست اللفظة في اللغة، مساوية للفظه نفسها في الكلام، بل الفرق بين اللغة والكلام، كالفرق بين المادة الخام، والمادة المصنوعة، ومن هنا جاء قصور اللغة في التعبير وسوء التفاهم، بين المتخاطبين». (٥١)

وينتج عن سوء التفاهم، نوع من التناقض وعدم الملائمة، بين القول وبين الفعل، وهنا يبرز مفهوم العي اللغوي، وعدم قدرة اللغة الحياتية على التوصل، ومن ثم تحدث القطيعة بين الأفراد، الذي يؤدي بدوره إلى حالة حادة من الاغتراب، في ذلك شفاه تتلوى حكمتها للأصنام.

ثعلبه: (ينزل إلى منتصف المسرح) ماذا

نفعل هنا.. ألا تريد أن ترحل؟

كعب: بلى أريد.. (ينزل حتى يقف بجانبه)

ثعلبه: إذن هيا بنا

كعب: إلى أين؟

ثعلبه: نرحل

(٤٦) القادم، مصدر سابق، ص ٦٥، ٦٦.

(٤٧) نفس المصدر السابق، ص ٦٦.

(٤٨) مسرح الطليعة، مرجع سابق، ص ٧٣.

(٤٩) القادم، مصدر سابق، ص ٦٠.

(٥٠) المصدر سابق، ص ٦١، ٦٢.

(٥١) لن يسدل الستر، مرجع سابق، ص ٦٢.

كعب: إلى أين؟

ثعلبه: ألا تريد أن ترحل؟

كعب: بلى أريد

ثعلبه: إذن هيا ولا تسأل

(يراوحان في مكانهما). (٥٢)

فرغم أن كلا من كعب و ثعلبه قد ملأ الانتظار، ولم يأت القادم، فيقرران الانصراف، ولكن في كل مرة يعلنان ذلك، يمكنان في مكانهما ولا ينفذان القرار، وهكذا ينقضي الوقت بين اليأس والرجاء، ويتأرجحان بين الانتظار، والقرار، دون القدرة على إتيان فعل (حركة) حاسم يضع حدا لعبثي مغترب. «فبالنسبة لكل فكرة، وكل إحساس، هناك فكرة وإحساس مضاد، يذكرنا هذا بمنطق هيجل في التوفيق بين الأضداد - حتى يصل المدلول إلى المطلق». (٥٣)

لقد قرر الطريد - في القادم - أيضا أكثر من مرة أن يرحل، وكرر هذه العبارة (أريد أن أذهب). (٥٤) أكثر من مرة، لكنه دائما ما يبقى في مكانه. وفي صدد حالة الغربة، يقول كامو «يرفض الإنسان العالم من غير قبول ضرورة التخلص منه. والواقع، إن الناس يتعلقون بالعالم وغالبيتهم العظمى لا تريد التخلص منه. وبدلا من الرغبة في نسيانه إنهم يتعذبون من عدم تمكنهم من امتلاكه امتلاكاً كاملاً، ذلك أنهم يعيشون غرباء، بالقياس إلى العالم، منفيين من وطنهم نفسه». (٥٥)

● إن شخوص القادم، أشبه بالدمى المتحركة، أو ربما أشبه بالمهرج الهزلي الضاحك الباكي، الصارخ الصامت، المتحرك في مكانه، إنه شخصية تتمركز حول ذاتها، تحاول أن تثبت وجودها بصراخها أحيانا، وعدوانيتها أحيانا أخرى، ماتت لديها أحاسيس المودة والإخاء الإنساني، ومن ثم تنتهي حياته مع الآخرين، ومع نفسه إلى ضرب من العزلة والتوحد، إنها حالة من الاغتراب «إن المرء لينتابه الشعور بالكآبة حين لا يجد - وهو في قلب الزحام - من يشاركه مخاوفه أو سعادته، أو مشكلاته. وأيضا لا يجد ما يؤمن به، ولا من يؤمن به. والعالم المحيط به، ليس إلا عالما خانقا ومخيفا، يطوقه في قسوه ويحاصره بالمادة التي تغمره أو تطارده حتى النهاية». (٥٦)

فعندما (يدخل حجر بملابس أنيقة جدا ويسحب وراءه كلبا يبدو أن مدلل يتلفت باحثا عن شيء ما. وفجأة يشاهد الطريد.. يذهب إليه ويقف بجانبه).. ويخبره أن هذا الكلب، بمثابة البديل عن الطريد، فيصرخ الطريد:

الطريد: ولدت حرا

كعب: (يصرخ) ولد حرا

ثعلبه: (يصرخ) ولد حرا...

الطريد: (يصرخ) أنا حر في تفكيرى مثل القادم تماما

ثعلبه: (يصفر بهدوء، وفجأة يصرخ)

(٥٢) القادم، مصدر سابق، ص ٦٧. ونفس المشهد تقريبا طرحه بيكيت في جودو، عندما يسأل فلاديمير صديقه. إذن هلا مضينا؟ ويجيبه استراجون هيا بنا. ولكن لا تبدو من أيهما أية بادرة للتحرك. ويسدل الستار على وقتئهما الجامدة.

(٥٣) مسرح العبث، مرجع سابق، ص ٨٣.

(٥٤) القادم، مصدر سابق، ص ٨١، ٨٢، ٨٥، ٨٦.

(٥٥) مسرح اللامعقول (وقضايا أخرى)، مرجع سابق، ص ٩.

(٥٦) مسرح العبث في فرنسا، مرجع سابق، ص ١١٤.

الصمت والسكون، (فالصمت، يعني الصمت، وهل يعني الجحيم سوى الجحيم)، حسب قول نجيب سرور. ويمكننا أن نتصور ما يحدث في العمل الفني حينما تنهار فيه اللغة، بحيث تكف فيه الكلمة عن تقديم المعنى (...). حينئذ تتوقف اللغة عن أداء دورها بوصفها وسيلة تمثيل، وتتحول إلى نوع من المهمة، ومن المهمة إلى الصمت. (٥٩)

● وتيمة التكرار تحتل مساحة كبيرة جدا في بناء مسرحية القادم، فإلى جانب تكرار المشاهد، هناك إصرار على تكرار مقاطع حوارية بكاملها، أو بترديد كلمة بعينها، وهو أمر يزيد الأشخاص إرهاقا وتعبا وعجزا، وإحساسا بالملل «فيبرز نوع من التفكك في المظهر والتعبير على نحو يؤدي بالمشاهد إلى الإحساس بالقلق والضيق» (٦٠) والاختناق والتوتر، فينتابه شعور بالانضمام إلى هؤلاء التعساء في مشاركتهم انتظارهم، لهذا القادم الذي ربما لن يأتي أبدا، وربما يبدأ المشاهد في التساؤل: هل ثمة قادم حقا؟ وهل هناك جدوى من الانتظار؟.. فلنتأمل الحوارات الآتية والتي جاءت ثلاث مرات متتالية:

كعب: دعه يفكر
ثعلبه: دعنا نتحدث
كعب: دعنا نم
ثعلبه: دعنا نتساءل
كعب: أريد أن أنام
ثعلبه: لكن السيد يريد أن يفكر

هيا - هيا إلى القادم
(يأخذ في الصراخ بصورة هستيرية كعب ينظر إليه بتحسر.. بعد قليل يشاركه الضحك - يشعر ثعلبه بذلك فيتوقف عن الصراخ)...

الطريد: (يصرخ وهو في مكانه) كفى.. كفى.. يا قردة (بيكي) (٥٧)
● إن شخوص القادم، قد استنفدت امكانيات الكلام، فكفت عن الكلام، ولجأت إلى الصراخ، ربما تبكي.. تضحك تزمر، قبل أن تلتزم الصمت التام.
ثعلبه: أقول لك... دعنا نرى بدون أن نتحدث

كعب: موافق
ثعلبه: موافق
كعب: إذن فلنصمت
ثعلبه: نصمت (الصمت يعم المسرح) (٥٨)

ولنضرب مثالا تطبيقيا، بمساحات الصمت التي وردت في الفصل الأول من مسرحية القادم فنجد: (صمت تام، ص ٣٠، الصمت لا يزال يعم المسرح ص ٣٢، صمت تام ص ٣٧، يسود الصمت المسرح ص ٤٠، الصمت يسود المسرح ص ٤١، الصمت ص ٤٢، صمت يعم المسرح ص ٤٤، الصمت يسود المسرح ص ٤٧، الصمت يسود المسرح ص ٤٨، ونهاية الفصل الأول.

لقد ثبت عقم الكلمة، وما أن تأكدت هذه الحقيقة لدى الشخوص حتى أعرضوا عن هذه الوسيلة، وأخلدوا إلى

(٥٧) القادم، مصدر سابق، ص ٣٢، ٣٥، ٣٩.

(٥٨) المصدر سابق، ص ٨٨، ٨٩.

(٥٩) التقنية في المسرح، مرجع سابق، ص ١٥٩.

(٦٠) جوزين جودت عثمان، مسرح العيث في فرنسا (مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثالث، إبريل مايو يونيو ١٩٨٢، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب) ص ١١٢.

كعب: دعه يفكر

ثعلبه: دعنا نتحدث

كعب: دعنا ننم

ثعلبه: دعنا نتساءل

كعب: أريد أن أنام

ثعلبه: دعنا نتساءل

كعب: أريد أن أنام

ثعلبه: لكن السيد يريد أن يكر

كعب دعه يفكر

ثعلبه: دعنا نتحدث

كعب: دعنا ننم

ثعلبه: دعنا نتساءل

كعب: أريد أن أنام

ثعلبه: لكن السيد يريد أن يفكر(٦١)

إن التكرار المؤيد بلا معنى أو اتجاه،

يظهر أيضا في مستويات شتى من

مسرحية جودو.(٦٢)

ففي بداية الفصل الثانى يدندن

فلاديمير بأغنية (عن كلب دخل المطبخ

وسرق قطعة من السجق الصغير، فضربه

الطباخ حتى مات، وإذا ذاك حفرت له

الكلاب الأخرى قبرا وكتبت على شاهد

ضريحه، إن كلبا أتى إلى المطبخ وسرق

قطعة من السجق... الخ ... الخ

وقد يحدث التكرار، الممل في لازمه

بعينها (انه ينتظر القادم، إنني انتظر

القادم، انك تنتظر القادم، انها تنتظر

القادم، الخ)(٦٣)، ومثل:

الطريد: الزمن البطيء

الطريد: الموت بطيء

كعب: الزمن بطيء

ثعلبه: الموت بطيء، ومثل:

ثعلبه: تكلم

كعب: (ببساطة) انتهى الكلام

ثعلبه: (يتساءل) انتهى الكلام بتساؤل

كعب: (مؤكد) انتهى الكلام

ثعلبه: (باستسلام) انتهى

الكلام(٦٤)، ومثل:

ثعلبه: (وهو يضحك) تصور ماذا

يقول؟ يقول إنه السيد هنا، هل تصدق؟

كعب: (وهو يضحك) تصور ماذا

يقول؟ يقول إنه السيد هنا، هل تصدق؟

ثعلبه: (وهو يضحك) تصور ماذا

يقول؟ يقول إنه السيد هنا، هل تصدق؟

كعب: (وهو يضحك) تصور ماذا

يقول؟ يقول إنه السيد هنا، هل

تصدق(٦٥)؟

ومثل: تكرار عبارة (هذا صحيح، ربما

يحمل أنه)(٦٦)

أو تكرار الحوار مع تكرار تنوع

الحركة مثل

ثعلبه: (ملتفتا إلى كعب) القادم سيصل

بعد قليل،(٦٧)

ثم تتكرر العبارة مع كعب وحجر، وإن

تغير شكل الالتفاتة، أو تكرار الحركة

بعينها، (منبطحا على الأرض)(٦٨)

وتتكرر الحركة مع الثلاثة، وإن تغير

الحوار.

(٦١) القادم، مصدر سابق، ص ٤٣.

(٦٢) في انتظار جودو، مرجع سابق، ص ١١٢.

(٦٣) القادم، مصدر سابق، ص ٢٣.

(٦٤) المصدر سابق، ص ٢٨.

(٦٥) المصدر سابق، ص ٥٤.

(٦٦) المصدر سابق، ص ٥٦، ٥٧.

(٦٧) المصدر سابق، ص ٤٥.

(٦٨) المصدر سابق، ص ٥٢.

إن ما يغلب على جو مسرحية القادم، إنما هو الرتابة، رتابة التكرار المل الذي لا يأتي بجديد ولا يقدم معنى، تماماً كرتابة الانتظار، بل إن الزمن يتوقف، والأشياء تتجمد، فاليوم مثل الأمس مثل الغد.. كل يوم أي يوم، نفس الجرعة من البؤس واللاجدوى، تتكرر — أحداث وحركات وعبارات تتكرر، وتسحق، وتكرر ها يؤكد، ويجدد الدائرة التي ينحصر فيها الشخوص ولا يتجاوزونها، وبالتالي لا يتجاوزون اغترابهم.

● إن الكلمات في مسرحية القادم، تقف عاجزة أمام محاولة التعبير عما لا يمكن التعبير عنه، فالحرامي — حسب اعتقادي — يريد التعبير عن العدم والضياع والاغتراب، ولا جدوى الانتظار، ويستعمل في ذلك الكلمات مع علمه بأن الكلمات — في واقع مثل واقع القادم — ليست موصلاً رديئاً للمعاني فحسب، بل إنها لا توصل شيئاً على الإطلاق، عندما يكون المقام تصوير عزلة الإنسان، أو التعبير عن واقع اغتربت فيه الشخوص، وانعدام التفاهم والتجاوب بين البشر، وأن مأساة الإنسان المعاصر، إنما تتمثل في أن ما من أحد يفهم الآخرين، «ما من أحد يعنى بالاقتراب من الآخرين أو يكثر بالتجاوب معهم — كل في بيده يهيم كل في فلك أنانيته واهتماماته يدور. إننا وحدات مرصوصة إلى جوار بعضها دون تماسك بينها ولا تجانس» (٦٩) — لا في الفكر ولا في السلوك ولا في الموقف، ولا في الفعل، إن التجانس بين الناس ظاهري فقط شكلي فقط، أما الأعماق، فالهوة، عميقة عميقة.

تحاول شخوص (القادم)، أن تتجاوز الاغتراب، بالحديث — الخاوي الذي يتسم باللاتواصل، والعبي، ليزيد الاغتراب، بل ويعمقه.

ثعلبه: عن ماذا نتحدث؟
كعب: عن النساء فأنا أحب النساء
حجر: عن الكلاب فأنا أحب الكلاب
ثعلبه: نتحدث عن الطقس... فأنا أحب الظواهر الطبيعية... المهم أن نتحدث

كعب: والموضوع
ثعلبه: الحديث.. موضوع
حجر: (يخرج كتاباً من المعطف)..
انظر.. هذا كتاب.. فلنقرأ ما فيه
كعب: نقرأ ولا أريد أن أقرأ.. أريد أن أتحدث.. الحديث غداء.. هيا.. من يبدأ الحديث
حجر: الأفضل أن نتفق على الموضوع أولاً

كعب: الموضوع غير مهم.. المهم أن نتحدث.. (صمت)
حجر: لنستمر.. هيا.. لنستمر في الحديث

● (يبدأ الثلاثة.. لكن الطريد يصرخ فيهم.. كفى.. (لا أحد يهتم بما يقول)
كعب: النساء... مخلوقات جميلة
حجر: الكلاب حيوانات أليفة
ثعلبه: الطقس ظاهرة من ظواهر الطبيعة (٧٠)

إن لغة الحوار هنا، عمدت إلى إفراغ الكلمات من معانيها، فالعبارات ليست — على ما يبدو — باردة جامدة فقط، وليست حية تماماً، وليست ميتة تماماً، إنها لغة غامضة معتمة.

● ويعتبر تعذر التفاهم بين الناس

(٦٩) مسرح العبث، مرجع سابق، ص ٢١٩، ٢٢٠.

(٧٠) القادم، مصدر سابق، ص ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٢٣.

ظاهرة بارزة في مسرح الطبيعة بصفة عامة. ومرد ذلك على الأخص إلى استبداد اللغة والعاطفة أي استبداد الصيغ الخارجية بالذاتية الداخلية بحيث يصبح الأمر في النهاية — على حد قول المرأة العجوز في الكراسي — إننا إنما نعثر على أفكارنا عندما نتفوه بالكلام، بل ونعثر على ذواتنا أيضاً. (٧١)

ولعلنا لاحظنا بجلاء أن فعل الانتظار، يدور على مدار ثلاثة فصول، في دوائر متكررة متواترة، متفاقمة مكثفة، مملّة، حتى نصل إلى مركز الدائرة مرة أخرى فينفجر الحدث، إلى نهاية تأثيرية، مصدمة، متناقضة، تزلزل منطق الإنسان بل وتهز كيانه (٧٣)، لتعبر عن التشابه والرتابة والضجر والتكرار الذي لا ينقطع.

● من اللافت للنظر في مسرحية القادم، اللجوء كثيراً إلى مظاهر الكون والطبيعة (البحر — الفجر — الأرض — الأفق — السراب — الفراش — الشجر — الصحراء — السماء — الشمس — النور — النهار — الليل — النجوم — الرعد — الماء — الكواكب — المرج الأخضر — القمر — البركان — الأمطار — الظلام) (٧٣) كعب: لا أحد يعرف.. اسأل ثعلبه: اسأل النبات أو الشجر كعب: اسأل الشمس أو القمر ثعلبه: اسأل الريح أو المطر (٧٤)

وفي نهاية الفصل الأول يأتي صوت غلام يافع يردد الأغنية التالي:
البحار تعانق الرياح... والمساء يعانق الأرواح
والرعد... يصافح العواصف..
والبرق
والطيور... تأكل السباع وماء الحق (٧٥)

● إن العلاقة بين الإنسان والطبيعة، هي علاقة رأسية، وليست علاقة أفقية، وهذه العلاقة الرأسية، تعني مجاوزة الإنسان للطبيعة، وهذه المجاوزة، تعني قدرة الإنسان على تغيير الطبيعة، وتغيير الطبيعة يعني تأنيسها.

إن تأنيس الطبيعة يعني الوعي بوحدة الإنسان مع الطبيعة، وتأنيس الطبيعة، حتى الآن، ليس تاماً، وبالتالي فالوعي ليس تاماً، وتام الوعي، بتمام وحدة الإنسان مع الطبيعة، وتام هذه الوحدة يعني إزالة الاغتراب. (٧٦)

تري هل فقد الإنسان وسيلة اتصاله بأخيه الإنسان، هل فقدت اللغة قدرتها على التوصيل، هل أصبح التفاهم مستحيلاً، مما دفع الشخصيات المغتربة للتوجه للكون، للطبيعة، لتحقيق ذواتها، وتجاوز اغترابها — عليها تفهم وتعطف أكثر من الإنسان؟ وتجيب على سؤال الانتظار وعبثية الحياة؟... ربما.

- (٧١) مسرح العبث، مرجع سابق، ص ١٤. وحول موضوع اللغة في مسرح الطبيعة يمكن الرجوع إلى: التقنية في المسرح، مرجع سابق، ص ٣٩، تاريخ المسرح، الجزء الخامس، مرجع سابق، ص ١٨٨.
(٧٢) حول موضوع اللغة في مسرح الطبيعة، ودلالات البنية الدائرية، يمكن الرجوع إلى: التقنية في المسرح، مرجع سابق، ص ١٤٤، ١٤٧، ١٤٨، ١٤٩.
— مسرح الطبيعة، مرجع سابق، ص ٥٤، ٥٥. — مسرح العبث، مرجع سابق، ص ٨٧.
(٧٣) مسرحية القادم، مصدر سابق، ص ١٨، ١٩، ٢٣، ٢٤، ٤٧، ٧٤، ٧٩، ٨٧.
(٧٤) المصدر السابق، ص ٣١.
(٧٥) المصدر السابق، ص ٤٦، ٤٧.
(٧٦) د. مراد وهبه، الاغتراب والوعي الكوني، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، العدد الأول، مرجع سابق، ص ١٠٩.

● والواقع اننا في مسرحية القادم، قد فقدنا العقدة، وفقدنا الشخصيات، لأن الأحداث قد تلاشت أو كادت، باستثناء فعل الانتظار الرهيب والملل، وغير المجدي، والفروق بين الشخوص - الدمى - الجوفاء الكاريكاتورية، قد انعدمت، وأصبحنا أمام مهزلة تراجيدية، أو فارس مأساوي، التحم فيها الشكل بالضمون، حتى لم يعد يتبق فوق سطح هذا الواقع، غير مواقف إنسانية، يائسة، جامدة مكررة، قوامها، الانتظار... والانتظار.

● والواقع فإن مسرحية القادم، قطعاً مسرحية (غير مسلية) بالمعنى الدارج، بل مؤلمة حتى أثناء دراستها، لولا عنصر المرح المأساوي الذي يسيطر على جزء منها، وهو ذو وظيفة مزدوجة، إذ أنه يتيح شيئاً من التخفيف، في ذلك الجو القابض، وفي الوقت نفسه يزيد من حدة العمق التراجيدي، حيث يقف الإنسان يائساً وعاجزاً، كضحية لا تجد من يعطف عليها أو يخفف من آلامها.

حجر: تريد جزراً؟

كعب: جزر.. نعم.. نعم.. هات ما معك

حجر: تفضل (يمد يده خالية إلى كعب، يأخذ كعب الجزيرة من الفضاء) هه... ما رأيك في الطعم.

كعب: (وهو ي مضغ الأكل) لذيذ... لذيذ جداً، واحدة أخرى من فضلك

حجر: آسف.. لا يوجد.. انتهى الجزر (٧٧)

وحقاً.. شر البلية ما يضحك، حسب القول الشائع. إن فكرة الضحك (٧٨)، مع الآخرين على أنفسنا (أي تضحك منهم علينا) كنوع من (الكوميديا السوداء) (٧٩)، تكون غاية النبيل والشجاعة، النبيل لأنه يشارك شخصاً أي شعور يستطيع أن يخفف عنه، وعن الآخرين اغترابهم وانتظارهم المضني.. الذي هو تنويعه على انتظارنا نحن.

● إن المعنى الكلي أو الموضوع، في مسرحية القادم، ينبغي أن يؤخذ من نسيج العمل بأكمله، لا من أي جزء على حده، لأن المسرحية تطرح (حالة) ممتدة من الانتظار اللامجدي، لتؤكد عبثية الواقع، بما فيه من شخوص، نعيش معاً حالة من الاغتراب، ربما نعيشها نحن أيضاً.

(٧٧) القادم، مصدر سابق، ص ٤١.

(٧٨) حول الضحك والكوميديا المؤسسية في مسرح الطليعة، يمكن الرجوع إلى:

- مسرح الطليعة، مرجع سابق، ص ٦٠.

- لن يسدل الستار، مرجع سابق، ص ٤٩، ٥٧.

- مسرح العبث في فرنسا، مرجع سابق، ص ١١٦، ١١٢.

- مسرح العبث، مرجع سابق، ص ١٥، ٨٧، ١١٧، ١١٨.

(٧٩) يمكن الرجوع إلى: د. أحمد العشري، الكوميديا السوداء، مجلة المسرح، العدد ٢٧، ٢٨ - فبراير - مارس

١٩٩١، ص ٤٧ - ٥١.

الاستاذ
الشاعر
أحمد
السقاف

● عبدالرزاق البصير

نكبة الكويت

ARCHIVE

لم أعجب حين أتحفني اخي الشاعر الاستاذ أحمد السقاف ببعض ما نفث به قلمه، معبرا عما في نفسه من حزن وغضب على ما قام به طاغية بغداد من عدوان على الكويت، فقد كانت نفس السقاف مكونة بالفكرة القومية الانسانية، التي تقول ان كل فرد تمتلئ نفسه بما تأمله أمة العرب، من وحدة تعتمد على نظام يتمكن فيه كل فرد عن التعبير عن نفسه، وليس من شك اننا جميعا نشارك الاستاذ السقاف في أن تكون المشاعر عربية وأن تكون هذه المشاعر عملية تسعى لاسترداد هذه الامة كرامتها، وهذا ما يؤيده الدين الاسلامي الصحيح، فقد قال النبي لسلمان: يا سلمان لا تبغضني فتفارق دينك قلت: يا رسول الله كيف ابغضك وبك هداني الله عز وجل: قال تبغضني العرب فتبغضني.

ولاسيما العمل في نطاق الكلمة، كما أن التاريخ لا ينسى ان شاعرنا السقاف كاد يطير فرحا عندما انتهى اجتماع مع الشيخ صباح الاحمد وبدر الخالد، في اصدار مجلة «العربي» التي كانت ولا تزال مصباحا يشع ثقافة في كل ارجاء الوطن العربي، ولقد رافقته في دائرة المطبوعات، قبل ان تسمى وزارة الاعلام، لا يتوقف عن أي عمل فيه نصره للفكرة القومية الانسانية، فقد كان لا يوافق بتعيين أي فرد مشكوك في ولائه للكويت وللقوموية العربية ليعمل في دائرة المطبوعات والنشر، أما حين وقع العدوان على الكويت من قبل حاكم بغداد، فإنه كان من الشخصيات النشيطة التي ذهب أول ماذهب الى اليمن، بصفته الشخص الذي كان مشاركا فيما قدمته الكويت لليمن السعيد، من اعمال جليلة تتمثل في بناء جامعة صنعاء، وغيرها من المعاهد والمدارس، كما ذهب الى غير اليمن لتوضيح قضية الكويت.

كل ماذكرته أمر معروف في التاريخ الحديث، ولكنني اذكره لأجيالنا الحديثة والواعدة.

وله عديد من المؤلفات الشعرية والتاريخية، آخرها «نكبة الكويت»، التي نود أن نعرض له في هذه الكلمة العجلى، وهو ديوان شعري يعبر فيه عما يجيش في نفوس جميع المواطنين العرب الأحرار في الكويت وغير الكويت، وأول ما تلقانا في هذا الكتاب قصيدة تشتمل على حوار بين الشاعر وبين طاغية العراق يذكره فيها بأمور عدة منها أن جميع الشعارات والقيم التي رفع الطاغية صوته بها قد سحقها تحت قدمه مثل حماية البوابة الشرقية، وقد صاغ ذلك كله شاعرنا صياغة فنية، تشهد بتمكن الشاعر من

أقول لم اعجب حين اتحفني أخي الاستاذ السقاف بكتابه «نكبة الكويت» لاني اعرفه معرفة تامة لا يشغله شيء كما يشغله ما حدث من تمزيق صفوف العرب بسبب عدوان طاغية بغداد على الكويت، فشاعرنا السقاف لا يهتم بأي نوعك صحي، ولا بأي شيء آخر لأن جميع أحاسيسه كانت لا تعكر في شيء الا في ما حدث من تمزيق للصف العربي وتفريق لكلمتها، وانشغاله هذا ليس جديدا حدثته كارثة الكويت، وانما هو مطبوع على العمل حسب ما تقتضيه القومية العربية الانسانية، كان ذلك منه واضحا حينما كان يسقى طلابه كنوس التعليم النميرة، المستوحاة من القومية العربية، يوم ان كان يعمل في وزارة التربية معلما متحمسا لا يخلو درس من دروسه من تعليم طلابه بأن الكويت جزء من الامة العربية، وهل ننسى انشاء قانون النادي الثقافي القومي، الذي كان له أكبر الأثر في نشر القومية العربية الانسانية، بين جميع الناس، لافي الكويت وانما في جميع البلاد العربية، ولقد كنت من جملة من ساهم في تأسيس النادي الثقافي القومي، وكنت أجد الاستاذ السقاف، لا يضيق بشيء كضيفة من بعض الاعضاء الذين يحاولون ان يمزجوا الجد بالهزل، كان يريد أن تكون المسألة كلها جادة ليخرج قانون النادي الثقافي القومي، جادا واضحا، يجعل من يؤمن به، يؤمن بأمر واضح لا غبار عليه،

جهاد الاستاذ السقاف في سبيل الفكرة القومية

كما أن التاريخ لن ينسى اصداره مجلة «كاظمة» في مرحلة تحتم على من يعمل فيها بأن يكون دقيقا في كل اعماله

قدرته الشعرية.

يقول مخاطباً حاكم بغداد:-

مبادي جئت بها لم تحترم

وجبرة مجدتها غصت بدم

وكل ما رددته قد انهزم

أهكذا جزاؤنا؟

اهكذا وفاؤنا؟

أرفض هذا الغدر يا رئيس!

وبعد ان يؤنب الشاعر حاكم بغداد

المعتدي، يخاطب الكويت ووطننا العزيز

خطاباً فيه لوعة الحب على حبيبته، فيقول

كويت يا حبيبة الجميع!

يا دمة تجول في العيون!

صبرا فديناك ففي الغد الفرج

لا بد من ان تصحوا العقول

ويرجع الجيش الى الشمال

فالجيش - ياكويت - أخطأ الطريق

فكان ما كان من البلاء

وسال ما سال من الدماء

ومن الذي لا يحتاج الى توضيح أو

تبين هو أن أبا اسامة قام بأعمال فيها كل

تعزير للكويت وهو بذلك يعزز الفكرة

القومية، فهو ثابت راسخ يدافع عنها كلما

وجب الدفاع، ولا سيما حين ير ٣٨ من

يشوه هذه العقيدة الانسانية، بأنها

تخالف عقيدة الاسلام أو أنها ضد النظام

الديمقراطي أو أنها لا تعني بالفئات

الفقيرة.

وماذكرته كله تجن على الفكرة القومية

فهي فكرة لا تحتقر أي قومية من

القوميات الا إذا كانت تلك القومية تعادي

الوحدة العربية أو تغض من شأن أمة

القرآن، عندئذ يندفع شاعرنا، كما يندفع

غيره من العارفين بهذه العقيدة بالدفاع

الموضوعي عنها، ولا تسل عن معاناة

شاعرنا الاستاذ السقاف، حين يرى القيم

التي نصرها بكل ما يملك قلمه البليغ من

شعر ونثر، انها معاناة لا يعرفها الا الذي

كابدها، وأرجو بأن يسمح لي قارئتي بأن

اورد له ما حدث لي في بعض أيام

الاحتلال، فقد احسست بأن رأسي وكل ما

في جسدي كاد أن ينفجر، حينما وجدت

القيم التي كنا نؤمن انها ثابتة ثبات الجبال،

كما أن هذي العقيدة اسمى من السحاب،

أخذ المتوحشون المدججون بالسلاح

والذين جاؤوا برسم من العراق الى

الكويت يدوسونها تحت أقدامهم، في

وقائع اصبحت معروفة لدى جميع الامم

الحية، حيث صوروا تلك الافعال الشنيعة

في كل وسائل الاعلام من كتب موثقة

وصحف وكل وسائل الاعلام، لهذا، أخذ

شاعرنا يخاطب الكويت حبيبة الجميع

أواه ياكويت

أواه يا كويت يا خلاصة الطيوب

يا زهرة جميلة تمتلك القلوب

يا بسمه في كل بيت

أواه يا كويت

أواه يا كويت

أواه يا ضحية الجشع

يا غادة جميلة حطمها الطمع

أواه من غدر لئيم في الظلام

والناس في بيوتهم نيام

أواه ياكويت

وبعد، فإن الساحة الفكرية ستظفر من

استاذنا

السقاف بأثار غنية من شعر ونثر.

حروف

● د. سالم عباس



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

كفى يكفى

دعوا كفى

وما فيها

من الأخبار والازهار والانغام والعرف

لأن السحر في لغتي

يغادرها

أمام السحر

والمر

الذي يعلو على الوصف

فألفاظي جليد مذ تجافت عن غواياتي

وألقت كل ما فيها من الوهج

وما فيها من الأرج
ولا تستطيع أحرفها
امتشاق حقيقتي أبدا
ولا رسم الذي أخفى

دعوا كفى
ولا تخشوا
حروفي هذه الحيرى
محال أن تحيط بكوني المدفون
في ليل من الألم والخوف
حدود الحزن في قلبي
تجاوز صولة الحرف

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ولكن،
انظرو وجهي
ففيه كل مكسور
ومأسور
وفيه قصائد النزف

نوفمبر ١٩٩٥ م

براهين

● سمير حسين



- موقف -

ARCHIVE

<http://Archivebeta.com>

من كثرة ما انحنيت
صار ظهري مستقيماً
وما عدت ألقى السؤال
لشخص سواي...
فهذي البلاد
تحبذ في موتها الأجوبة..
واني سؤال فقط
كنت «لأما» لبعض الحروف
وعكازها في المساء.
ولكنني..
مذ رأيت الدماء بنافورة
والجداول من حولنا
دون ماء..
ألقيت قلبي سؤالاً
وراء التوابيت
والأضرحة

-براهين-

هذا خفقانك في راحتني
وابتسامتك الأخيرة
عالقة بشفاهي..
هذي أغانيك
مكرورة في الهواء
وقامتك المتدفقة بين يدي
تؤكد:
انّ الربيع الذي يجهله
الأخرون
يأتي بعد دفئك بقليل

-حوارية-

لا تقل: كلهم،
وتخدعني بالقصائد!
قل أي شيء
ولكن تذكر:
بأن السلاّم
في مدن الناس
قادتنا الى الأقبية
والشبابيك لبيت اللصوص..
وأسأل: هل قلت «لا»
في مكان غير غرفتي؟!
أم أغواك أخيرا قفصي
حتى شتمت البساتين؟
ولماذا...
تورق انت بكل الفصول
وأذوي أنا
مثل عمود رخام؟؟
.....
.....
ماقال «لا»

قال: ممكن
وضيَع كامل الليلِ
بأثلامِ الحروفِ

-فروسيّة-

الحصان
الذي لم يكبُ
ولا مرّة
لا يستحقّ الرهانَ

-تلوين-

بين ليلتين وفسحة ضيقة، أدمن الكرسيّ مجالسة الواحد
المزدحم..

تدلو من عينيه الريحُ، وبقيّة حكمة هرمة.. عبارته: ما يسقطه
اللوز على طفلة غافية، وحياته نيزك في الجليد. تسمّيه الحقائق
طير الندى، وتؤدّيه المأذن في صمتها، وما زال هو يرى المشهد
كالتالي:

دمه على الجدار
<http://Archivebeta.Sakhr.net>

وأصابه
تهبطُ بالنزيف
إلى أسفل التقاطع
بالوحد...
زيتَه مطر سيء الصيتِ
وريشته يداه
يحذرُ بها الألوان
من مغبة انبثاق دمه
مرة واحدة
على قميص الجدار

-صديق-

لأنّه يوميا

يحمل النهر
إلى غرفة
في الطابق الأخير
سحلت جثتي إليه
حتى نعلن الشجر

ـ حاسّة ـ

دائماً
على طاولة ما
هناك ورقة مهملة بيضاء
تصلح لكل شيء



أغنية للكويت

شعر الدكتور جميل علوش

دعي الشاعر لزيارة الكويت بعد غياب دام عشرين عاما،
وبعد انتهاء الزيارة نظم هذه القصيدة

لمثل يومك كان الوجود والولع
فليهن بالوصل من بالهجر قد فجعوا
عشرون عاما تقضت ما هفت كبس
إلا إليك ولا بث الهوى وجع
كان الفراق وكأننت حسرة وأسى
وكان دمع على الخدي من ينهم
لا تحسبينا سلونا يا كويت فما
ينسى الوفي محبيه ولو صرعوا
وكيف نسلو زمانا فيك كان لنا
فيه ارتقاء إلى العليا ومطلع
وكيف نسلو ديارا في جوانبها
مر الشبّاب النضير الأخضر الينع
إذا ذكرنا عهدا فوقها انصرفت
كادت أضاء العنا في الصدر تنخلع
وقفت فيها على الاطلال دائرة
أبكي وأندب من بانوا فما رجعوا

أَقْلَبَ الطَّرْفَ فِي آثَارِهَا جَزَعًا
 «وَأَلْفُ خَاطِرَةٍ فِي الصَّدْرِ تَصْطَرَعُ»
 أَحْسَ فِيهَا كَأَنَّ النَّفْسَ مِنْ شَجِنٍ
 تُسَلُّ مِنْهُي وَأَنَّ الْعَيْنَ تَقْتَلِمُ

وَيَا كَوَيْتَ إِذَا غَنَّاكَ ذُو طَمَعٍ
 فَإِنَّنِّي يَنْتَفِي فِي شَرَعْتِي الطَّمَعُ
 خَرَجْتُ مِنْكَ — عَلَى مَافِيكَ مِنْ كَرَمٍ —
 كَمَا دَخَلْتُ وَذَخِرِي الْيَرِي وَالشَّبَعُ
 وَمَا جَمَعْتُ سِوَى الْآدَابِ مِنْ طَرْفٍ
 وَالنَّاسُ حَوِي غَيْرَ الْمَالِ مَا جَمَعُوا
 رَحَلْتُ عَنْكَ وَبِي مِمَّا أَكْبَدُهُ
 جَرَحَ بَصْدْرِي يَسْتَشْرِي وَيَتَسَمَّعُ
 وَقَدْ حَسِبْتُ رِمَالُ الْبَيْدِ مَهْلَكَةٌ
 وَشَاهِدَايَ عَلَيْهَا الذَّنْبُ وَالضَّبَعُ
 وَكَمْ تَخَوَّفْتُ أَنْ يَحْتَضِيَ عَلَيَّ بِهَا
 رَمَلٌ وَيَجْهَلُ لِي مَثْوًى وَمُضْطَجَعُ
 تَنَعَانِي الرِّيحُ لِلْأَحْبَابِ مِنْ ذَكَرُوا
 عَهْدِي وَمَنْ ذَهَبُوا مِنْهُمْ فَمَا سَمِعُوا
 وَقَلْتُ: اضْرَبْ فِي الْأَفْصَاقِ عِلَّ بِهَا
 بَعْضُ الْعِزَاءِ لِنَفْسٍ هَدَّهَا الْفَزَعُ
 إِلَى دَمَشَقٍ إِلَى لَبْنَانَ زَاهِيَّةٍ
 «بِهَا السَّرْبُوعُ مُحَلَاةٌ بِهَا الضِّيْعُ»
 إِلَى الْبَسَاتِينِ وَالْجَنَّاتِ لَيْسَ بِهَا
 إِلَّا الْمَفَاتِنُ لِلرَّائِينَ وَالْبَدْعُ
 أَرْضٌ يَطِيبُ عَلَى زَاهِيٍّ مَرَابَعُهَا
 لِنَازِلِيهِ مِنْ مِصْطَافٍ وَمُرْتَبَعُ
 وَكُنْتُ أَحْلَمُ فِي دُنْيَا يَزْوِقُهَا
 لِي الْحَنِينُ وَيَجْلُو وَهَالِي الْوَلَعُ
 وَلَمْ تَطْلُبْ بِي عَنْ أَرْضِ الْكُوَيْتِ نَوًى
 حَتَّى تَبْخُرَ الْأَحْلَامَ وَالْخَدْعُ
 وَعَادَ مَا كَانَ مِنْ ضَيْقٍ وَمِنْ سَأَمٍ

شوقاً تضيق به الأحناء والضلع
 وعدت أذكر أحبابي هناك وما
 قد أسلفوا لي من الحسنى وما صنعوا
 عرفت منهم ومن زاكى شمائهم
 ما ليس يحصره وصف ولا يسع
 هم قد أشادوا بذكرى في مجالسهم
 وهم لقدرى بين الناس قد رفعوا
 كانوا إذا غبت صانوا غيبتى وإذا
 حضرت خفوا إلى لقيائي وانددفعا
 وإن جرى بحديث الشعر سامرهم
 أو مـوا إلى بما في سرده شرعوا
 من كل ذواقه يجرى على فمه
 شعور بخير سمات القول ينطبع
 تراه يهدر بالفصحى فلا وهن
 تحسه في قوافيه ولا طبع
 يحوك من وشيها ما لا يقوم به
 إلا الفحول فنعيم الصيقـل الصنع
 وللكتاببة أهاوها وساداتها
 منهم ومن نبغوا فيها ومن برعوا
 وللخطابة من أحيوا بدائعها
 لفرط ما أتقنوا منها وما ابتدعوا
 والمسرحية والتمثيل ما تركوا
 من بعدهم فيهما شأوا لمن طمعوا
 وفي الدراسات والأبحاث ما برحت
 خطاهم تقتفى حقاً وتتبع
 تبقى الكويت منارا يستضاء به
 على الخليج ونجما فيه يلتمع

إليه كويت لقد طال البعاد وما
 زالت جفوني من ذكراك تدمع
 حدائق الشام والأردن أجمعها
 لم تغنني عن خصال فيك تجتمع

عن الصحاب عن الأحاب عن نفر
 من الكرام على الإخلاص قد طبعوا
 كأنهم لصفاء في سرائرهم
 من منبت الورد والريحان قد جمعوا
 تجلو عجاوبة دنياهم إذا امتععت
 منهم وجوه صباح ليس تمتنع
 وكل ما تدفع الصحراء من وضر
 يجلوه برق ثناياهم فينقشع
 الزهر والنهر والخضراء يفضلها
 في أنفوس الرحماء البر والورع
 وكل نفس بلا خير ومرحمة
 جذب من الأرض لا ظل ولا مرع

قالوا دنت من مرامينا الكويت فيا
 سعدي بأحسن من غنوا ومن سجعوا!
 أحس في الصدر من فرط الحنين لها
 شوقا كالسنة النيران يندلع
 نظمت أحسن أشعاري وأروعها
 فيها ولم ألق من ينهي ومن يرع
 لم أبـل فيها بشريـر يضـايقني
 لأن صوتي في الأحداث مرتفع
 لأنني بهوى الأوطان محترق
 لأنني بانتصار الحق مقتنع
 وأنني بحبال الصدق معتصم
 وأنني بخلال الخير ممتنع
 وأن حـبـ «جمال» ملء أوردتي
 يجري وفي جنبات الصدر يصطرع
 وأنني قد تحديت الصعاب فلم
 أجبن ولم يثنني خوف ولا هلع
 لم يسع بي قط ساع في مساءلة
 منهم ولا تم بي شيخ ولا يفع

ويا كـويـت إذا غـنـيتُ مـن وَجَع
فقد أذاب شـبـابـي الحزن والـوجـع
إذا ذكـرتـك ما جـ الشـوق في خـلـدي
وخـلـتُ قـلـبـي مـن جـنـبـي يـنـتـزـعُ
قـضـيتُ فـيـك مـن الأـعـوام عـامـرـها
وكان لي مـنـك مـرتـبـادٌ ومنتـجـعُ
كان الشـبـابُ و كان الخـصـبُ والمـروـعُ
والزـهـو والشـعـر والأشـواق والمـتـعُ
وألف حـسـنـاء يجـلـوها الخـيال لـنا
خـودا يـرفُ عـلـيـها الحـي والـخـلـعُ
إن لم يجـئـنا بها ضـوؤُ النـهـارُ أَتـت
بها لـنا مـن دراري لـيـلـنا مـنـعُ
تـجـيءُ عُـريـانـة طـورا وأوـنـة
ببـاهـر مـن شـفـيف النـور تـلـتـفـعُ
وأصـبـح العـيـشُ أحـلامـا وأخـيـلـة
لا الشـوق يـخـبـو ولا الأحـلامُ تـنـقـطـعُ

إيـه كـويـتُ يـكـادُ الشـوقُ يـقـتـلـني
فـهـل لـمـغـنـيـاك بـعـيـنـي مـرتـجـعُ؟
لي ذكـريـاتٌ عـلـى شـاطـيـفك غـالـيـة
كأنـهـا مـن سـواد القـلـب تـقـطـعُ
ولـسـن كـالذـكـريـات العـابـرات ولا
ما يـخـلـقُ الحـلـمُ في لـيـلٍ ويـبـتـدعُ
وإنـما هـنـنٌ نـفـسـي مـن مـواجـعـها
تـنـاثـرت قطعـاً مـن بـعـدهـا قـطـعُ
أصـحـو عـلـيـها بـلـيـلٍ مـوجـعـا قـلـقا
والنـاسُ قـد أغـمـضـوا جـفـنـا وقـد هـجـعـوا
نـثـرتُ مـن أـمـنـيـاتـي فـوقَ رـمـلك ما
تـزـهـو بـنـوـاره الأصـقـاعُ والبـقـعُ
ومـا حـنـنـتُ إـلى رـسـم ولا طـلـل
إلا وحرُفُ وادي مـنـه يـنـتـقـعُ
لو أن عـاتـي ما تـلـقـاه في جـبـل
لـكان مـن هـول ما يـلـقـاه يـنـصـدعُ

كلمات... كلمات!

● مصطفى أحمد النجار



ARCHIVE

<http://Archive.beer.safar.com>

هل من حرف يضحي عصفورا

هل من عصفور يضحي سربا

هل من سرب يصبح أسرابا

تتصاعد في أفق مفتوح؟

من ذا يوقف نرف الكلمات

واحدة صارت عرجاء

وواحدة صارت عرجونا

يتلوى فوق سرير الداء

صارت أخرى مروحة للغافين

وأخرى صارت عمياء

من ذا يوقف مهزلة الكلمات

ونزيف حمامات بيض

وعواء الغيلان يحاصر

عطر هديل، ويعانق ليلا
من أفخاخ ومخالب؟
هل من كلمات تضحي
في الغابات المحترقة
مطرا وعنادل
ورفيف سنابل؟
هل يجدي الترياق
وهذا الجسد المسموم
شظايا
قطعانا كم قضقضها
حقد ذئبي وThعالب؟
من ذا ينفخ في الجسد،
الحب، النسخ الثاقب
من ذا ينفخ في الكلمات
الروح اللاهب
تنسل من أحداث الموتى
شهباً وكواكب؟
هل من مطر يغسل وجع الروح؟
هل من رؤيا تتفتح عن شجر
وبراق وكتاب تطلع منه
سماوات وخيول
رايات واحدة
موسيقى تغدو خضراء
وبالنعماء تروح؟
هل من حرف يضحي عصفورا
هل من عصفور يضحي سرباً
هل من أسراب بالأسرار تبوح؟!



ظبية التوباد

● عبود كنجو

هي ظبية حوراء في الأفق المضرج.

بالغمام

وتلوب من ظمأ الحريق، وتعتلي

أكتاف رابية الهيام

هي ظبية حوراء يقتلها البغام

جبل حبيب يحتوي سفر الزمان..

ويزفر الأشواق مغتسلا

بفاكهة الغرام

ياما أحيلي خصلة من كستناء..

داعبت شفتين من بلح وشهد..

تنطف الكلمات من عذب المقبل..

لثغة من طائر الأشواق تصدح...

والهيام يرف في قوس الفضاء

هي ظبية التوباد والنبع المكوثر

رشفة وفتيق مسك..

وحدث خفقان أرض بالسماء

هي بسمة الاشرار حين تموج..
أشواق الوجود إلى الضياء..
أقمار طلعتها توزع بهجة الاشرار..
في قلبي ويأتلق العقيق..
يميس غصن من غصون القلب..
والحمى تجول..
ويشهب الجرح المعتق والغناء
وتشع ليلة الغرام وبوحها الأعلى
جهات الروح تسطع..
ظبية الأحلام تأخذني..
إلى فردوس فتنتها..
وموسم عشقها العربي..
والرقص المقدس والهواء..
وبحار نشوقها وموج شاهق..
ورحيق فاكهة يغرد..
غبطة عليا وكأس وارتواء
من ها هنا مرت..
ورائحة التراب عبيق مسك أزفر..
والريح عطر واحتواء..
وفراشة الضوء المعطر ترتمي..
وتعب من شهد السلاف..
عصارة النور المحلى..
شعشان يسكب الألوان..
والألق المصفى والبهاء..
الورد يشهب..
حين يرشق عطره..
قدوسة الأسماء إن دمي يئن..
على انطفائي..
فاسكبي من ياسمينك في الرماد..
وحركي أغصان قلبي..
يستفيق الورد والحلم الشهوي..
على بزوغ شاهق..
وأنامل سجت بغيمة كستناء..

حزن

● ليل مقدسي

يباغتني طائر المساء

حاملا مرايا البعد

يياغت الصخور

فتلفحه رياح العراء

هل قسوة الحياة الداكنة

تغتصب الفجر؟

فيتشظى صراخه؟

أنّ ما يمضي وحيدا،

مع نورس الموج

يمضي متفردا في قتله العذب

أتبعه، وغيبوبتي ترتعد

مأخوذة ببوابات البحر

ورؤيا البجع الحزينة

أسأل عنك

دوار المدى الخمرى
أراك: بين ثقوب العتمة
حين أحنت الأشجار أغصانها
جنون الليل يرصفها،
فيتترقق دمعها
أسأل عنك،
حين يتساقط الحزن والكبرياء
بدثار السنايل المحترقة
واخضرار العشب الممزق
أراك

بين رمال وهجها غضب الحب
متمرغة بفيضان لهيبها
تحبو نسغا باحثة عن غراس
في صدر أزهار مورقة

ثم...
ثم تتوارى في غيبوبة حسدك منتحبة

أسابق دقات قلبي
تأخرت حبيبي
فدموع الشجر المنتصب
تفيض كالعروق
تنئن في اختناق صوتي
شوقاً أم التباعا؟
خطوط أصابعي المحروقة
جفّفها لفح الوداع
فهل بقيت أملاً وردياً
بين قسوة الوعر؟

مواجهة الكلمات

● بيير ريفردي

● ترجمة: محمود عبدالغني

ولد بيير ريفردي PIERRE REVERDY في ناربون NARBONNE يوم ١٣ سبتمبر ١٨٨٩ في منتصف النهار. عاش في مدينة باريس وسوليسميس، حيث توفي سنة ١٩٦٠. كبر عند أقدام الجبل الأسود في بيت والده الذي أورثه القراءة والكتابة. درس في ثانوية صغيرة بمدينة تولوز TOULOUSE وفي ثانوية ناربون - NARBONNE. جاء إلى باريس سنة ١٩١٠ بعد أن تم إعفاؤه من الخدمة العسكرية. أقام في هذه المدينة مدة طويلة قضاها في العيش والعمل والمعاناة. عمل ليعيش، ومارس الكتابة ليصنع كتباً. طوال تلك السنوات اخترقته أسماء مثل: جوان غريس، بيكاسو، براك، ماتيس، ماكس جاكوب.. وهي أسماء عرفها عن طريقة الكتب أو الصداقة المباشرة، في سنة ١٩١٧ أسس مجلة «شمال - جنوب». تركه أبوه حراً سنة ١٩٢٢ ليختار الله بحرية.

في «بيان السورالية» الأول، اعتبر اندريه بریتون أن بيير ريفردي من مؤسسي نظرية الصورة في السورالية. أما لويس أراغون فقال: «كان ريفردي عندما كنا في العشرين، سوبو، بریتون والوار وأنا، يمثل كل النقاء بالنسبة إلى الجميع»، لكن رغم التماس الملموس بين ريفردي والسورياليين، يبقى الشاعر داخل السورالية وخارجها. داخلها من حيث غرابة الصور وأجواء الحلم واللغة الموحية بالغرابة، وخارجها من حيث الصياغة الملموسة.

من أعماله: «قصائد نثرية» (١٩١٥) - «أردواز السقف»

(١٩١٨) - «القيثارة النائمة» (١٩١٩) - «النجوم المرسومة»

(١٩٢١) - «بابلو بيكاسو» (١٩٢٤) - «جلد الإنسان» (١٩٢٦) «أصول الريح»

(١٩٢٩) - «أحجار بيضاء» (١٩٣٠) - «وجوه» (١٩٤٦) - «حرية البحار» (١٩٥٩).

نذهب أبعد من الخطر الذي وقف ذات يوم على حدود
التربة، إنه الطريق الشاذ الذي يلتفت إلى القبلة
المحمية داخل زاوية زرقاء وخضراء، معجزة لباس غير
متقن الصنع ومقلوب على ظهر شخص آخر. تنحني
الرأس ثلاث مرات. من بعيد تطوى الركبة وتنهض
اليدين. القفاز الأبيض ذابل، الورقة تنقطع، الريح،
مثل حصان هائج، تنهار فوق الغروب. مغطاة بالزبد،
فيكتئب الليل. الأصوات تجري إلى الأمام والنهر يبتسم،
عندما تضيء الفوانيس الحزينة طول الرصيف، الساعة
المعبأة مرت على ساعة أخرى ترن. خطوات المسافرين
تركض في البعيد. أنا، أتمنى دائما أن تسامحني السماء
لكنني جد متحمس إلى الوصايا التي أتلقها كي أشتري وقتي.

٢. حقل مغلق

هالة فوق الحجرة الفارغة. الأعشاب التي تحد
أهداب السقف إلى الجنور التي تجلب الظل والأوراق الشقراء.
الجدار الرابع يذهب بعيدا. أبعد من الزاوية
حيث تتحسر الستارة. أعلى من الليل الأسود
ودخان المصنع المتحرك. نغني جنب الحجرة
الفارغة، ضد السقف، قريبا من النجمة
هناك هالة ليست هي القمر، ضوء ليس
هو الفانوس. ولكنه مربع أسود فوق الأرض المعتمة.
هذا المربع هو الحجرة الفارغة.

٣. موكب

يوجد في الرأس مبردٌ يمضي الوقت في الطرقات السوداء.
أجنحة ملاك. الهواء الواسع في العيون الميتة يتبع الموكب،
والمارة ينظرون إلى هذا العابر البعيد الذي تمضي به الأشعة إلى النهاية.
الكأبة تمشي مائلة على وجهين والوقت كان ناعما، الشوارع

كأنها نائمة. نذهب الى القرية التي تنأى عنا. المقبرة في ركن الوادي الذي بين أحضان النقالة وصمت السماء أتعب الشجاعة التي تسند أيدينا، الرأس هي الطريق.

٤. مواجهة الكلمات

تشردت العاصفة في الضوء الذي يتجاوز السقف. في منتصف النهار ليس هناك شمس. الجدران مليئة بالثلج، فوق عمق رمادي، توقفت العين وبدأت تبحث، عبثا، عن أثر عجيب. لقد تم محو الرسومات التي هيجت الحيطان الواطئة بضع كلمات نهضت بالتأكيد. والموج، عاليا جدا، يجر الساحل حيث الأعشاب تصقل الضفة ذات الشعر الممشوط بعناية. وبينما عبر الأشعة المائلة إلى الزرقة، تزوبع الانفجارات وتنهض، يسقط الصمت فوق الأرض دون أن ينكسر.

٥. الكلمة

عندما ينطفئ الضوء، تبقى وحيدا أمام الليل. وعيناك المفتوحتان هما اللتان تضيئانك من الحديقة، يصعد ضجيج لا تسمعه. من عفونة الأوراق والأغصان، يجري الماء حتى الصباح، ثم يغير صوته. وفجأة تفكر في الصورة البيضاء التي توطر النافذة. ولكن لا أحد يمر وينظر. وحتى الريح لا تأتي لتقلق الأشجار، وتحرك هذا السكون وهذا الصمت حيث ينهض عقلك الجريح ويحوم.

٦. سينما

المدينة عبارة عن ثقب أحب كثيرا ألا أكون في قاعة حيث يوجد أناس أعرفهم

أنا أذهب دائما الى الذين لا اعرفهم
مرة أخرى واحد من الماضي
ويسرع الخطى
ألف قلب مماثل تمت تعريته
تبكي القلوب وتصبح فضيحة
السر الذي لم نعرفه
والذي لا يستحق ذلك
الوجوه تقول لي أشياء كثيرة
الأكتاف في الإعلانات
بعض التجاعيد تحيط بالعينين والفم
نظرة خفيفة
وسأذهب إلى الخارج
لأرى أناسا لا أعرفهم
بفوضى سأضعهم متراكمين
وأخيرا في العلو الثابت
أنا وحيد وأعرف نفسي جيدا
أنا نفسي
كل ما أحب
في المجيء الأول الذي لن يمضي.
القمر الذي يلتفت إلى ظهره
نجمة الراعي
تلمع في فانوسه
الطريق التي تصعد تتوقف
فلا نرى أي شيء يمر
الليل يجري ضد الحاجز
وكل القلوب المضغوطة
تحقق في البطن الواضحة
حيث يأتي هواء الزمن ليحترق
ثم ينهض الجفن
وتتنحى الستارة
النافذة الحمراء تشتعل
وانعكاسها الخارق يحفر ماء الأخدود.

تمت ترجمة هذه القصائد عن ديوان «منايع الريح» " SOWRCES DU " VENT - غاليمار - ١٩٧١.

٧. الرأس عارية

تكشف عن عناصرها
الذي يمر لا يقول شيئاً
لم نر أحداً غيره
في الزقاق المسدود
ومنذ ذلك الوقت وظله يعود إلى هناك
الهواء يرتجف
في الشجرة وفي الشمس الخلفية
حيث الشعر هو الغبار
ستارة تسقط
خرج رجل من قبره
فقط بعد ذلك
بعد ذلك بالضبط..
تم الانتهاء إلى قبره
هو وتمثاله الساخر يتشابهان.



٨. نجمة

بعيدا عن المكان حيث تموت أحلام كثيرة
المرأة تراكم الساعات
على خفة الماء
الأشجار تبكي
الجبل يمشي بظهره
في العلو رأس تعلق
الواجهة التي نرى بيضاء
رسالة أو رقم

ينام..



حسن حميد

رأها للمرة الأولى،
في ذلك المساء الفضي حائمة مثل حمامة أمام محلات الألبسة المضاعة. تنتقل من محل
إلى آخر بتمهل، وحضور، ودهشة. بدت كما لو أن زينة المحلات مربوطة بها أو معلقة
عليها.

أحس، وقد راقبها طويلا، كما لو أنها تترك نثارا جميلا من الرقة واللطف فوق
الأرصفة التي راحت تلين وتتلوى بهدوء تحت قدميه، وهو يتعقبها كالمشدود.
أيقن، وبعد أن رآها تبادلته النظر، أنها تعنيه تماما، وإنها - بجسدها البديع - جديرة
بأن تكون موضوع لوحته القادمة. تأكد، في لحظة واحدة، وقد رآها تركّز نظرها عليه،
إنها عرفت فيه ذلك الفنان الموهوب، فامتلاّت نفسه بمشاعر هفافة حلقت به حتى لكأنه
راح يشعر بأنه ينزلق فوق الأرصفة، بين الناس ككرة صغيرة من الزجاج!!
مشّت طويلا، ووقفت طويلا، وهي تتباهى بخطواتها القصيرة الواثقة، وبالتفاتاتها
الرهيفة الحانية.

كانت تلمس برؤوس أصابعها الطويلة أطراف أوراق النباتات والشجيرات المصطفة
بمحاذاة الرصيف فيلمس هو عليها كالممسوس.

شعر، وقد دنا منها أكثر مما يجب، أنه يشم شذا شعرها القصير المتراقص فوق
رقبتها البيضاء الطويلة، وأن أرنبة أنفه المحمرة من برودة المساء الخريفي الهادئ قد
لامست طرف قرطها الماسي اللامع القريب منه.. فانتشى، وصفق قلبه بفرح قلما عرفه
من قبل، وتأكد باللماسة أن في صدره قلبا لهوفا يديق لها.

اقتنع أو كاد بأنه راق لها، فواصل التحويم حولها. كان وإياها يتنفسان هواء
مشاركا، ويمشيان على رغبة واحدة مقسومة إلى نصفين، وهما يدوران في الشوارع
العريضة والضيقة. كانا كمن يرتب كل منهما روحه للقيام، والمساهرة واللحظات

الحميمة. ولم يدرك أي منهما لماذا، وكيف، ومتى... بدأ رذاذ المطر الخفيف يلف كل شيء من حولهما. أحسا وكأنهما يعيشان مشاهد سينمائية مشتهة بعدما راح الناس يستعجلون الخطأ متفرقين ذاهبين إلى بيوتهم، بعدما صارت أصوات إغلاق أبواب المحلات ضجيجا يعلن عن انتهاء يوم من أيام المشاهدة والبيع والشراء.

بدا الاثنان، وفي لحظة مفارقة عجيبة، وحيدين فوق رصيف لامع ضيق، لا هو يمضي فتمضي، ولا هي تستدير فيعود. في تلك اللحظة، تبادلوا النظرات الحية الرقيقة مواجهة. وهمت هي متقدمة نحوه بخطوة واحدة، وتقدم هو نحوها بخطوات كثيرة. كانت تشد واحدتهما للآخر ابتسامة خجول ونظرات يقظى خائفة، ودونما استمهال، أخذ كفها طي كفه وهزها، فاهترزت الروحان، وشاع الدفء بينهما، وراحت هي تحكي له عن المدينة ووحدتها، والبرودة التي تلفها دائما. وراح هو يراقبها بإمعان وحذر وخوف كي لا ينكسر اللقاء. كانت أقدامهما راقصة، والرصيف دافئا مستسلما لوقع خطاهما الطرية، وقد تماشيا كفا بكف كمن ائتلفا منذ أمد بعيد.

ود هو، وقد رأى النباتات والأشجار فرحة، لو يأخذها إلى قلبه في ضمة واحدة. وودت هي، وقد أحست بدفء أصابعه لو تذوب فيه. وشردا معا، وكل واحد منهما يحلم بالدهشة القادمة.

كانا وحيدين مع المطر، وقد انشغلت الدنيا كلها عنهما، ينسلان الخطأ، والأحاديث الهامسة، والرغبات العتيقة التي لم تقف بعد على مساء ندي أو هداة شاسعة لتلوح للنهارات الحرون الدامعة تلويحة الاشتناء.

رجاهما، وهما في الطريق، أن تبني معه هذا المساء، وأن تطرد خيالاته الكثيرة، وأن تكون — ولو لمرة واحدة — كالطر بعدما جفت روحه ويبست!! أو أن تكون كالمساء.. الوصول إليها صعب، ونسيانها صعب. ورجته، وهي ترامش بعينيها، أن يمنحها لحظة دفء واحدة بعدما عذبتها المدينة بوخشتها القاتلة، وأن يبدد أساهها، ويمحو أحزانها الولود، وأن يقطع خيط لهفتها للآخر كائنا من كان، وأن يكون هو لمساءاتها القابلة السيد الأخير.

كان الحديث بينهما نشيجا من الهمس والماضي البعيد، نوافذ لا حد لها، وصراخا داويا لروحين غلبهما البكاء.

كانا بحديثهما يتقاربان، فيتنفسان بعمق شديد، وبهجة بادية. رق لها، ورقت له، وانقطع الكلام، وخارت قوة الجسدين، فهبطا معا فوق طرف الرصيف البعيد المعتم، فوق الغبار المبتل، وفوق آثار الخطأ التي عبرت به قبل قليل!!

شعرا، وهما في توحدتهما النادر، بلحظة من النشوة البعيدة المنال، وأن الهواء الشفيف الرائق يخصهما وحسب، وأن زهوة المساء فراشهما الدافئ الواسع. ولم يطل بهما الوقت كثيرا حتى أحسا بأن غيبوبة ما أو لطافة أسرة أخذتهما بعيدا في الطمأنينة الوارفة، فانقادا إليها تحت خدر أليف ناعم. ولم ينكشف على الخلق صباحا إلا جسدا واحدا طريا منطفئا فوق رصيف محبر بالبهجة الدامعة، جسدا واحدا طريا منطفئا لرجل أشيب قصير عاثر، لا بيت له، ولا دفء، ولا أصحاب.. يفترش، في كل ليلة، هو أجسه الشرود، وخیالاته الحنون.. لينام في مدينة ممعنة في صدودها الحزين، وبرودتها الراحبة!!

وأبدأ بعدئذ، بلوم نفسي، كما يحصل عادة في كل يوم، كونى أنسى أن أقتني مفتاحا للباب الخارجي، وأطفق أفكر على أية نافذة من نوافذ البيت.. سأطرق.. عند الوصول..
ثمة ثلاث نوافذ.. كابيات الضوء.. أبي.. وأخوي المتزوجين.. وبعد عدة جولات بينهما، وتقدير حالة كل منهم، وتخمين الجهد الذي يبذله في عمله.. وأشياء أخرى كثيرة.. تخصهم..

أطرق نافذة أبي... لأنه أبي بالطبع.

وأذهب أكثر من ذلك وأنا أقطع الشارع المعتم الطويل.. كل يوم، وأتصورهم واحدا واحدا، كيف يستقبلونني، وهم يقفون خلف الباب مترحين على سيمائهم أذى الاستيقاظ القسري.

أبي وحده يفتح الباب، حفيف يديه على الجدران.. ثم اتكاؤه على ضرفة الباب مغمضا، وأيضا توييخه لي.. وبعد ذلك تملأه الغبطة بأنني جئت وبصوت نائس نعان..

«يا أخي.. كل يوم.. تقلقني عليك.. يالله.. الحمد لله على السلامة»..

كما قلت... ما أن استعدت توازني، وضربت ضحكتي، حتى جفلت مرة أخرى كنت مغمورا بالضوء هذه المرة، بينما محرك الميتسوبيشي جعل يهدر في الخلف.. صوتا مبجوحا، فيخيل إليك، أن ثمة شيئا ما مخيفا سيجري خلسة.. الآن في الظلام.. في مكان ما.

نظرت خلفي متلبسا بهاجس الفكرة التي داهمتني للتو.. رأيت السيارة، كما لو أنها سفينة عملاقة، تجنح رويدا.. رويدا، لتأخذ سايقا صحيحا.. على الفور أحسست، كيف أن جسمي، أخذ بالتقوس إلى الخلف.. وكأن الخطر كان يتهدد مؤخرتي، حيث غدت مركز نصف دائرة الجسد المستشعر بخطر غامض.. إذن، غدا جسدي خفيفا تماما.. وكأنه مجرد ثياب تخفق في الهواء، وتمضي برشاقة، ودونما اتران بالطبع.

التفت مرة أخرى، التفاتة خاطفة نحو السيارة.. مازالت تأخذ سايقا بشق الأنفس وقد لاحظت كيف أن مؤخرتها تبدو مثقلة كما لو أنها بلا عجلتين، بينما ترتفع مقدمتها، وتلوح فجوة الظلمة تحت الرفرافين واسعة، مثل فم حوت.

إذا.. اكتمل المشهد.. إنهم قتلة.. وأنا المستهدف.. وعلى الفور نظرت إلى السماء، لأرى طائرات الأواكس.. فلا يعقل، أن يترك الموساد الإسرائيلي عناصره هكذا بلا حماية.. فرأيت، تألؤ النجوم في السماء.. بينما درب التبان (ينقطش) عند نهايتي جدارين، متقابلين، وعالين... وفجأة رحت أضحك:

(يا لنا من واهمين).. ومن أنا، ليكلف الموساد نفسه باغتيالي، وصار لضحكتي صوت مسموع.. وأنا أتخيل بحثي في السماء عن طائرات «الأواكس»..

وقلت في نفسي (يا لها من منطقة، هذه التي نعيش فيها.. فانا مجرد كادر وسط في حزب كبير.. يضج بمئات الكوادر من نوعي.. إنها سذاجة بالفعل.. صحيح، إن الموساد سيقطنني حتما لو وقعت بين يديه، إنما، أن يكلف نفسه بتجاوز مسافات هائلة، وحدود، وما إلى ذلك من مراقبة، وخرائط.. و«أواكس».. وقدر لا بأس به من المغامرة لاغتيالي أنا شخصا.. فهذا لا يعقل أبدا).

وحانت مني التفاتة سريعة.. كانت السيارة، مازالت ترتمي بكامل ثقلها إلى الخلف، وتزحف بئانة.. إلا أنني فجأة، اكتشفت أن النور الذي كان يغمر المكان قد تلاشى منذ

وقت، دون أن أنتبه.

عاد جسدي إلى تقوسه ومؤخرتي في مركز نصف الدائرة، وثيابي إلى خفقها ورشاققتها، وعدم اتزانها بالطبع، ثم ضحكت ضحكة أقل اتساعاً، ودون أن تصدر صوتاً فيما بعد.. وجعلت أطمئن نفسي بزيغ فكرة الموساد وعدم منطقيتها، بالتأكيد، واضعاً النقاط على حروفها بدقة، فأنا كما يلقبونني في الحزب، الرجل الدقيق.

بدأت بالمشهد من أوله.. السيارة، كانت تجثم عند المنعطف بسكينة وهدوء... انعطفت لأدخل في الزقاق الطويل، الذي سيوصلني إلى البيت، كما هي العادة كل يوم.. فجأة سقطت في أذني كلمتان (هذا هو) ثم تحركت السيارة، ببطء، وكان الثقل في الخلف، حيث العناصر المدربة، والأسلحة.

إذا.. التفاصيل توحى بوجود مخطط دقيق للغاية لتنفيذ عملية اغتيال لكن.. كوني أنا شخصياً المستهدف، فهذا بحد ذاته يلغي المشهد ويجعلني أطمئن تماماً.. إذ.. ليس من المعقول، والحكمة، أن يكلف الموساد نفسه، بكل هذا التخطيط العالي، والتكاليف الباهظة، لاغتيالي.

غمرنى الاطمئنان، واستقام جسدي من جديد، وكدت أن أعود إلى التفكير، على أي من النوافذ سأدق.. عندما شعرت أن جرفاً ما.. ينهال فوقني. كانت أشباح كثيرة تتداخل ببعضها بعضاً..

... ثم سمعت صوت الارتطام على جبهتي. عندئذ، خيل إلي أن السيارة البيضاء، ابتلعت الزقاق.. ها أنذا أسمع قرص الحجارة والبيوت.. بينما صرير مؤخرتها، المنفوخة، والمتقول، يسري في جسدي.. ارتجاجات.. ارتجاجات.. دون أن أستطيع التوازن. غير أنني عندما حاولت أن أمد يدي.. لأستغيث، لمحت عيني مسئول أمن التنظيم الجاحظتين، ثم فجأة غرقت نافذة أبي أمامي في الظلام ٣

قصص قصيرة

• كريمة الهزاع

١. صمت جديد

وحده، وصمت جديد ينتظره. سال العرق الدبق الممتزج بالغبار على معصميه. عاد بذاكرته للأزقة المألئي بالغبار: محلان للحدادة، ومنجرة، ويضع محلات للبقالة، وبعض الصناعات المنزلية، أقفاص دجاج ونسوه في ظل المحلات، هنا كان العيش بمعجزة، السكان يعيشون في صمت، ربما أمكن سماع صوت مطرقة تضرب بضربات مكرره، وصوت رضيع يبكي، يخالطه صوت لسعال عجوز أنهكه التبغ. كان الأولاد يظهرون في بعض الأحياء، صغاراً، وحفاة الأقدام. مرّ بكمه على جبهته لكي يمسح العرق. حل حزامه. جلس ليسترخ. أشعل السيارة. أسند ظهره إلى الجدار. حل صمت جديد. ظهر له وجه أمه. قرب وجهه من وجهها وراح يتذكر.

٢. عسوة

تعوي الساعة كالجرو المخنوق أربع مرات. تتوقف. العاشرة ليلاً: - يا ليل يا عين، الليلة سأسهر على ضوء الغرفة الخافت، وحينما ينتصف الليل ستعوي أم الجرو المخنوق في الشارع. لحظتها رأسي يصيبه الصداغ، وسأعوي معها وأنهش فخذ فرس نائمة بنصف إغماضه في الأسطبل.

٣. صرخة

- لقد سمعت وأنت تصيح، لكنني لم أفهم ما كنت تريد؟
* ولا أنا. لكن مؤكد هناك شيء أريده.
- إنأ كيف خرجت صرختك؟
* لا أدري، كل ما أعرفه أني كنت أخنق صرخه في قلبي منذ الولاده.
يمكن يسمونها صرخة الحرية.
- وأحاساسك الآن بعد هذه الصرخة.
* ريقى مرّ، ولا أستطيع أن أتحدث. سأصمت ... ليتني أبكي.

٤. الكبريت

ذات نهار، وبعد الغذاء. دَخْنَا للفاقة الأخيرة. لم يبق شيء في علبة السجائر، وعلبة الثقاب احتفظ بها صاحبي في جيبه. خرجنا نحث المسير نحو المقهى. نغني. وصلنا. نرتمي ضاحكين على أول الكراسي. شرعت في قراءة افتتاحية الصحيفة، بينما راح صديقي يقلب بيديه المجلة الأسبوعية. تطن ذبابه فوق رؤوسنا. امرأة تحمل طفلها. تسأل أحد العابرين عن مكان المستوصف. في الجريدة صورته لمثلة في الميني جوب. أقرأ في السياسة. يربض الكلب بالقرب منّا. برقت لي فكرة. أعلنتها لصديقي:
- ما رأيك لو نصدر صحيفة سرية؟
وباستغراب سأل:
* ماذا قلت؟

أعدت له السؤال. حذق فيّ. يكبر الجوع في وجهه. ظللنا نفكر في الفكرة وأبخره الشاي تغمر أوجهنّا. ناقشنا مسألة الفقر. سرقنا الوقت، عدنا أدرجنا إلى البيت. كان الليل قد خيم ساعتها. في البيت جلسنا حول السراج نرتعش كفتيلته من البرد. تحدثنا في السياسة. في القوانين وأشياء أخرى. صوت الكلاب الليلية يصل إلى مسامعنا. نهضت. أنزلت الراديو المعلق فوق المسمار المثبت بالجدار. فتحتة. عبثاً كنت أبحث بمؤشر المحطات عن نشرة أخبار أو تحليل أخباري.
لم نسمع سوى الأغاني. صديقي صار يرتعش أكثر بسبب البرد. نهضت. أعدت المذياع الى مكانه بعد أن أقفلته. تناولت السراج. قلت لصديقي:
- لا تتحرك من مكانك سأحضر موقد الحطب.

إلا أن صديقي نهض ليساعدني. خرجنا إلى العريش. كان الموقد النحاسي في الزاوية والأخشاب نائمة في حضنه. سكبت قليلاً من الكاز «الكبروسين» فوق الحطب. ناولني صديقي علبة الثقاب. أشعلت عود الكبريت. رميته فوق الحطب. اشتعل الموقد. عشر دقائق انتظرنا. حملنا الموقد من أذنيه، أدخلناه إلى الغرفة، خفضنا من فتيلة الفانوس، أبعدناه عن الموقد قليلاً. ثرثرنا بخصوص الصحيفة السرية. بحثنا لها عن عنوان. صاح صديقي: وجدتها ... وأردف: نسميها الكبريت.

هراء

منذ ساعتين وأنا أتقلب في الفرشة، لا أعرف أي حالة لعينة هذه التي تسيطر على جملتي العصبية وتفقدني توازني، تضرم الروح بحريق غير مرئي. الساعة تشير إلى الثانية ليلاً، معظم محطات التلفاز أغلقت.. لم يبق غير الموسيقى التي تحاول تهدئة أعصابي وتعلن فشلها أمام هذا الهيجان. كأنتني أجلس على قنبلة موقوتة قابلة للانفجار بعد لحظات، أحاول نسيان كل شيء وبعد ساعة أخرى اكتشف بأنني فشلت.

المشكلة لا توجد فكرة تؤرقني لأعالجها، هكذا بدون أي مقدمات ولا أي تمهيد تلبسني التوتر، لا أعرف من أي سماء هبط على روحي وأي شيء يريد، هل سكنتني روح شريرة؟ أنا واثق بأن ثمة شيء غير طبيعي يسري في عروقي، شردت مرة أخرى؟ قد تكون الوحدة السبب، ربما لو استلقي شخص بجانبني في الغرفة لأحسست بدفع الإنسان الذي يمكن له أن يطرد أي شبح حتى من العروق، ولكن هذه ليست المرة الأولى التي أنام فيها لوحدي. لقد اعتدت ذلك منذ سنوات، بل وأفضل ذلك ولا أرغب في أن أجلب أحدا لينام معي وحتى في أسفاري يمكن أن أدفع أي مبلغ بشرط ألا ينام في غرفتي شخص آخر في الفنادق مهما كانت الظروف وهنا هذا منزلي الذي استأجرته منذ سنوات ولم ينم فيه أحد غيري إلا في حالات اضطرارية مثلاً حين يزورني صديق من إحدى القرى أو يسهر معي صديق إلى وقت متأخر ويتأخر في العودة وخوفاً من الدوريات يضطر إلى النوم، هذه حالات استثنائية لا تحدث في السنة ثلاث أو أربع مرات.

هل أخاف الموت؟ وهذا شعور خاطيء، لأنني استطعت في السنوات الأخيرة أن

● قصة: عبد الباقي يوسف

كفاح مستمر ليستطيع المرء أن ينام
بسلام وقتما يشاء.

الآن اكتشفت بأنني معتوه وكل كلامي
السابق هراء في هراء فمثلاً لماذا أنا؟ بل
لماذا أفرض حالة على نفسي بالإكراه، أليس
من حق الجسد أن يتمرد ليلة واحدة من
كل ستة شهور على النظام المألوف أليس
من حقه أن يبقى مستيقظاً لليلة واحدة،
إنه بحاجة إلى ذلك وأنا أقمعه، أمارس
عليه العنف ليرقد بالعنف وتحت الشتائم
والتوبيخات وصيحات التهديد.

نهضت من جديد، وضعت أغنية تحمل
إلى ذاكرتي عبق الذكريات، سأحتفل بألمي
سأغني له، الألم ما أروع الألم الذي
يصنع الإنسان الحقيقي من اللاشيء، من
الجهل، الحياة العظيمة هي تلك التي
تحرص على ألا تهبك كل شيء دفعة
واحدة، لا لن يفقدني الألم شيئاً ثميناً إنه
يضعني، يبينني ولا بد أن أرقص للألم
هذه الليلة وأطلق الضحكات الاحتفائية
بحضوره الكبير معي قبل أن يفلت
ويهرب ولن ألتحق به، الكفاح هو العمل
المهم في الحياة ومرحلة الكفاح تفاصيل
الكفاح هي الحياة ذاتها وهي أفضل من
مرحلة الوصول إلى الهدف وليس
الوصول إلى الهدف غير عملية تذكر
سنوات الكفاح تلك والاستمتاع بالذكرى
فقط ولذلك الأهداف الجاهزة لا تسر
الأشخاص الذين بلغوها بدون كفاح بل
تؤلمهم أكثر من مرحلة الكفاح ذاتها. أنا
أعرف ماذا أريد ولكنه لا يعرف أي شيء
آخر يبغي من خلف كل هذه الموجودات
لديه. والآن فقط استمتع بهذه اللحظات
لحظات الكفاح أكثر من أي وقت آخر
مضى، هذه هي حياتي وأنا مقتنع بها ولا
تغريني أي حياة أخرى تأتي بغتة وتقلب
كل شيء، أعيش كل هذه الإرهاصات

أغلب على هذا الاحساس بالخوف من
الموت وقد ساعدتني الوحدة لأن الذين
يعيشون حياة اجتماعية حافلة هم أكثر
عرضة للاحساس بالموت أكثر من الذين
يمضون حياتهم في عزلة تامة مثلي، فلا
شيء يهم بالنسبة لحالتي أعني لن أخسر
شيئاً مهماً.

لا شيء يقلقني، لا زوجة ولا أولاد ولا
أموال وحتى العالم لن يتوقف، سيستمر
كالعادة.

أنهض من الفرشة أشعر بوخزات في
جبهتي، أترقق يلتف حريق حولي يحيط
بي وأهرع إلى الشارع. الصمت يطبق على
كل شيء والناس يرقدون بأمان. كان علي
أن أكون نائماً الآن لأن استيقاظي هذا لا
معنى له وليس أكثر من هدر للوقت
المخصص للراحة والنوم. أعود إلى الغرفة
أحمل إبريق الماء، أرتشف منه حتى
الشبع وأعود إلى الفراش، سأنام لا بد
إنني سأنام الآن يبدو بأن الحالة الرهيبة
ولت ولن تعود، الساعة الآن تشير إلى
الرابعة وعلي أن استفيق في الثامنة.
لأذهب إلى عملي، ولكن ليست مشكلة،
أستطيع الغياب غداً ولا أحد سيحاسبني.
أغمضت عيني وصرت أعد من الواحد إلى
المائة طائراً بأنني سأغفو قبل بلوغ
النصف ولكنني عدت أكثر من أربع
مرات ولا فائدة، لم يعد الأمر يحتمل،
انتفضت مرة أخرى، أشعلت المسجل،
تناولت كأساً من اللبن دخلت المطبخ،
أشغلت نفسي بصنع سائل ساخن وعدت
إلى الغرفة وهذه المرة صرخت وقذفت
الإبريق في السقف: أي مجنون أنا أي
أحمق، لا أريد أن أقود تنظيمًا سياسياً، لا
أرغب في أن أكون ثرياً، تخلت عن كافة
حقوقى لمن تغريه هذه المسائل، فقط أريد
أن أنام على ما يبدو حتى النوم بحاجة إلى

وأعانيها لحظة بلحظة برحابة لا تعرف
أي شعور بالملل. لن أنام..... لن أنام
أرفض النوم الآن نسيت هذه المسألة.
مسألة السهر حتى الصباح عندما يرقد
الآخرون.

مكتبتي الموسيقية تستقبل يدي
وأصابعي تقلب الاسطوانات وتختار
اسطوانة أخرى وطاب الاستماع.
تمنيت أن يعود الليل من أوله لأتمكن
من السهر والاستماع فترة أطول وعندما
بلغت الساعة الثامنة صباحا نهضت
بتكاسل وخرجت إلى عملي وأنا أعرف
بأنني تركت شيئاً ثميناً في البيت.



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

قصة إيغناطي

قصة: إيلين بيلين

ترجمة: فجر يعقوب



ARCHIVE

خرج القديس «إيغناطي» مبكراً من الدير وهو يمتطي حصانه الأبلق. كان يوم أحد مقدس بالنسبة له، رسم شارة الصليب على صدره عدة مرات ثم انطلق نازلاً باتجاه السهول الشاسعة الممتدة أمامه.

خلف الجبال الزرقاء، من ناحية الشرق وبجانب بحر من الضياء رأى القديس «إيغناطي» وجه الشمس المشتعل في أول أيار فابتسم كما لم يبتسم من قبل. كانت رائحة الربيع تفوح في كل مكان ... الجبال والاشجار السامقة العالية وعلى شجرة واطئة نسبياً وقفت حمامة بيضاء تهدل خاشعة فيما يرد عليها كناري جميل بصوت أكثر خشوعاً.

كل شيء من حول القديس كان يدل على أن قلب الربيع قد انفتح على آخره وأن ثمة نهراً رائعاً يقبل عليه القديس «إيغناطي» كما لم يقبل طيلة أيام سباته في الدير. كان يتبخرت ويذهو بحصانه القوي وحصانه يزهو ويتبخرت به.

وبين الفينة والأخرى لا ينفك القديس «إيغناطي» يهزله الرسن ويحدثه بود: - لوقا ... لوقا ... آخ لوقا ... أفسرور أنت مثل صاحبك؟ لوقا ... وكان لوقا كان يفهمه فيزيد من زهوه وتبخرته أكثر.

القديس «إيغناطي» لم يخرج طيلة أيام الشتاء من الدير وقد فاجأه الربيع وحبس أنفاسه فتورد وجهه وأصبح أكثر إشراقاً من ذي قبل فأخذ يتحدث إلى الطيور

والفراشات التي تحوم حواله بهدوء.

توقف «إيغناتي» للحظة ونظر من حوله فهاله مشهد هذه اللوحة الخضراء وانفتح قلبه الورع الذي ظل مغلقاً طيلة أيام الشتاء....

- يا سلام وزفر زفرة عميقة.. جبال بعيدة وسماء لازوردية.... نظر تأمل... وتنفس عميقاً وحلم... وغنى أغنيات كما لو أنه قد أصبح شاباً، إيه لم يكن عجوزاً إلى هذا الحد؟!

- لوقا هل أنت مسرور؟ ولكزه بعصاه.

زاد الحصان من سرعته فيما أخذ القديس يتقافز في مقعده ويصيح:

- هوب ... هوب ... هيا ... هيا

وعندما تموضعت الشمس في منتصف السماء خلع القديس «إيغناتي» عباءته السوداء وألقى بها تحته ثم أخرج من عبّ قشينة نبذ معتق وأخذ يعب منها دون انقطاع وفجأة عن له أن يغني وبصوت كنائسي هادئ ردد مطلع أغنية قروية ساخرة:

نددت على أهل القرية

فخرجت لي الأرملة نونا

.... ما هذه القرية؟

ما هذه القرية الغبية؟!

كان صوته غليظاً لكنه هادئ، حلو وخيل إليه أنه يشبه صوت زيز أسود كبير خرج من أوراق الأشجار بعد مطر غزير.

استمر القديس «إيغناتي» هذه الحالة ولم يكن ثمة حياة من حوله، أعجبته هذه العزلة فشرّب شرّب كثيراً من النبيذ حتى شعر بأن روحه قد تحللت من ظلم العباءة السوداء التي غطته طيلة أيام الشتاء وغنى أغنية بارك فيها عصفوراً يلعب وينط فرحاً.... وعب جرعة أخرى ثم أبسم فجأة عندما راودته فكرة قريية من مطلع أغنية...

- لا يوجد آه

لقد ألتقي ... آخ.....!!

ردد القديس طويلاً هذه الفكرة مضيئاً تنويعات على نغمها

- لو ألتقي آخ.....

لو يوجد آخ.....

وعب مرة أخرى من القشينة ثم راودته فكرة أن يخرج عن النسق قليلاً فلكز حصانه بالمهماز وأضاف بصوت الزيز الأسود الكبير:

- امرأة واحدة.

امرأة واحدة.

لو يوجد في طريقي آخ.....

وأخذ نفساً عميقاً فجزة ثم صرخ بأعلى صوته

- إي ي ي ... لوقا ... لوقا... هل تعرف ما هو الحب؟

توقف الحصان وجحظت عيناه كما لو أنه لم يفهم صاحبه فيما نادى القديس:

- هيا ... هيا.....

وأخذ يغني مجدداً

- لو يوجد امرأة آخ ... امرأة

لو ألتقي آخ

كانت الشمس قد أصبحت حادة جداً عندما أوقف القديس «إيغناتي» حصانه فجأة ووقف على ظهر العربة ومدّ نظره متطلعاً إلى الأمام ... وأخذ يدقّق بانتباه بنقطة بيضاء كانت تتراءى له في البعيد.

ارتسمت على وجهه المتبيس الأسمر سعادة لا توصف وأصبح أكثر احمراراً ثم أخذ يعبث بلحيته ويحرق أكثر في البعيد ... كان ثمة شيء في الأفق:

- امرأة ... قرر «إيغناتي» في نفسه - امرأة ومعها منديل أبيض وينبغي أن تكون جالسة لتلوح لي ...

لكز حصانه ثم توقف مجدداً وأخذ يحرق

- امرأة ...؟ نعم امرأة

وحيدة؟ نعم وحيدة

مضى بحصانه إلى اليمين قليلاً دون أن يبعد نظره عن هذه النقطة البيضاء التي تلوح له في بحر القمح الواسع.

أحسّ في هذه اللحظة أنه قديس فقير معدم فأخذ يحدث نفسه مرة أخرى:

- امرأة؟ أكيد امرأة ... ووحيدة نعم وحيدة ... وشابة ... يجب أن تكون.

استعجل حصانه كما لم يستعجله من قبل وزاد من تحديقته بالنقطة البيضاء.

- امرأة؟ نعم ... وحيدة؟ من هذه بحق الآلهة؟!

ومن حوله بدا له الصمت مفزعاً وهذا أضاف إلى دهشته طعماً سرياً للعزلة التي تكتنفه الآن.

- امرأة ووحيدة وسط هذه السهول؟ لا ريب إن جلاً دعاها لتخرج بعيداً عن عيون أهل الغربة وأهلها ... لا لا ... ثمة خدعة غير نظيفة.

القديس «إيغناتي» يبتسم من جديد

- من يعرف؟ ربما هي غير نائمة ... أنا أعرف النساء حق المعرفة ... رأيتني وتظاهرت بأنها لم ترني ... قالت لنفسها لأخدعه قليلاً مسكين ... لا تتظاهري بالاختفاء يا حلوتي ... لا تحتالي عليّ.

دون هذه الوساطة سأجيبك - قال ذلك بصوت عال.

وأخذت تجول في خاطره صور كل النسوة في القرية الغربية من الدير وحاول أن يحزر أي امرأة هذه التي تقبع وحيدة وتلوح له غير آبهة بالأخطار التي يمكن أن تحيق بها.

- توقف ... لوقا ... توقف ... أمر حصانه بخشونه.

توقف لوقا المسكين ونظر «إيغناتي» مجدداً فخيل إليه للحظات أن النقطة البيضاء في الأفق تنادي له.

- انتظري انتظري - سوف أجيبك. قال ذلك وأمعن في النظر.

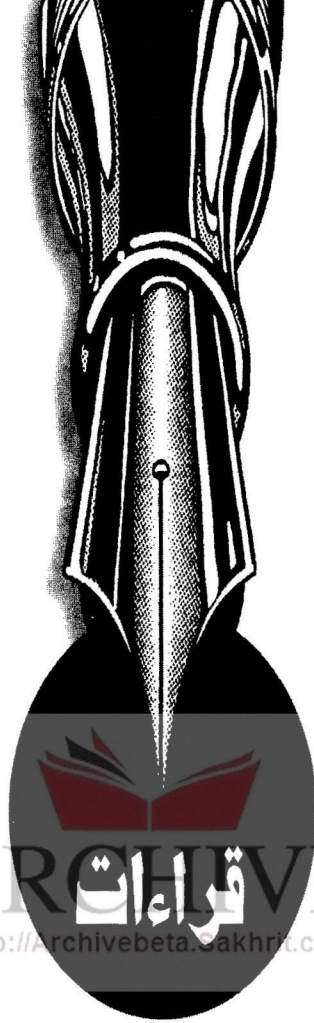
- إلى الجحيم ... من هذه لتلعب معي .. ابتسم ولكز حصانه .. مضى نحوها بشجاعة قلّ نظيرها.

- إلى الأمام لوقا!

وطار لوقا «إيغناتي» معه وفي خياله تتهادى المرأة التي تنتظره ووصل إلى تلة مرتفعة قليلاً. رفع جسمه قليلاً إلى الأعلى. نظر ... لم ير شيئاً للوهلة الأولى. تلاشت النقطة البيضاء وتلاشت معها المرأة التي تلوح له. أوقف القديس حصانه وارتفع بجسمه أكثر ويحث عنها ... لكن دون جدوى. عندئذ سعل بأدب وصاح بصوت مرتفع:
- صباح الخير ... صباح الخير...
لم يرد عليه أحد وخيل له إن صمت القبور قد خيم على المكان. صعد على ظهر حصانه ووقف بكامل طوله
على بعد خطوات منه ثمة عود واطىء يترنح من نسيمات الهواء وقد علقت فيه جمجمة بيضاء لبغل ميت

حدق «إيغناتي» مفجراً بعينين فتحتا في محجريهما فتحتين كبيرتين وأحس بشعور غريب يحتاجه فقد أحس بالارتياح. ابتسم ابتسامة عريضة كشف عن أسنانه الدرداء، النخرة، ومضى.





- | | |
|--|-------------------|
| □ وقفة مع القاصة السعودية شريفة الشمالان | د. سهام الفريح |
| □ علم الجمال: مقدمة في فلسفة الفن | د. عبدالله الجسمي |
| □ استنباط الحقيقة في مختارات د. الوقيان | حسن عبد الهادي |
| □ ظاهرة أدبية عالمية: أدباء الخريف | محمود قاسم |
| □ قراءة في مجموعة «دراما الحواس» | محمد بسام سرميني |
| □ سعود قبيلات في مجموعة «مشي» | ابراهيم صموئيل |
| □ مع الروائي العربي فتحي غانم | حسين عيد |

وقفة الشمال

د. سهام الفريح

إن قدرة الكاتبة (شريفة الشمال) على الصياغة بلغة شعرية شفافة مكنتها من إعداد نص قصصي متكامل لفكرة بسيطة ومتداولة في قصتها التي نشرت في جريدة الرياض (لولو)، وعند القراءة الأولية للقصة نجدها لا تخرج عن طبيعة التجربة الذاتية، لكننا في النهاية نكتشف أنها تمثل تجربة اجتماعية أيضاً. فهذه الوقفات التي جاءت على شكل برقيات خاطفة، كانت الكاتبة تتحدث في كل وقفة منها عن مرحلة عمرية للفتاة، فقد بدأتها بمرحلة الطفولة التي تمثل البراءة والعفوية، ثم انتقلت إلى مرحلة الشقاوة والنزق حتى تنتهي بنا عند مرحلة النضج والوقوف على أول عتبات الشباب، عندها توقفت الكاتبة وكأنها النهاية، لأنها تمثل بداية الحجر على الفتاة في بعض مجتمعاتنا. وإن هذه اللغة الشعرية التي مر ذكرها لم تبعد بها عن طبيعة السرد القصصي، إذ لم تسع إلى الزينة اللفظية والتزييق البديعي، أو الحشو الإنشائي الذي لا طائل منه.

التي نعجز عن وصفها أو التعبير عنها بنثر أو شعر، فقد اضطربت في أعماقنا الكثير من القيم والمفاهيم التي أمانا بها، وتغذت عليها قلوبنا وعقولنا منذ الصغر حتى أفقنا على هدير ذلك الزلزال.

والكاتبة مثلنا نالها من الأذى النفسي، فقصة (كويني) هذا الاسم الموهل في أعماق الموروث الشعبي العراقي، تدور في فلك ذلك الحدث الذي مر ذكره.

فقد يدرج بعض النقاد هذه القصة ضمن أدب المناسبات الذي قد يسوده الانفعال والتشنج، فيفقد النص جماله الفني، وتأثيره على المتلقي، وهذا ليس بصحيح دائماً، فقد يتفاوت المبدعون في إنتاجاتهم الفنية والأدبية، بتفاوت القدرات، وباختلاف الأحداث المحيطة بالمبدع.

وشريقة في قصتها هذه كانت من المبدعين الذين تجاوزوا حدة الانفعال، التي تؤدي بالمبدع إلى الاضطراب في تشكيل قطعته الفنية أو الأدبية، لكنها ليس في هذا فقط، بل إنها نات عن ذاتيتها وعن تجربتها الخاصة - كما ذكرنا سابقاً - إلى نقل تجربة ذات بعد إنساني عميق ترك تأثيره في المتلقي.

إن الشخصية المحورية في هذه القصة هي (الأم) التي وصفت الكاتبة لهفتها الشديدة في أن ترزق بطفل ذكر وذكرت بأنها قدمت النذور وغيرها من أجل هذا الأمل، حتى رزقت بطفل (ولد) بعد طول انتظار، فلهذا السبب اختارت له اسماً غريباً (كويني)، أخذاً ببعض المعتقدات الموروثة لكي تكتب له الحياة عندما يكون الاسم من الأشياء وليس من الأحياء. ويبلغ هذا الولد مبلغ الرجال، فيدعى للحرب التي كانت دائرة لسبع سنوات بين العراق وإيران، وتعود (الأم) ثانية

إضافة إلى أن هذه الوقفات جاءت دقيقة ومتزنة، وعلى قدر ما تحقق بينها الترابط الموضوعي والوحدة الموضوعية ولم يصبها البتر أو التشتيت والفوضى، إلا أنه يتهياً للمتلقي أن يتذوق كل مقطع فيها مستقلاً عما قبله أو بعده إذ استطاعت الكاتبة في الوقت نفسه أن تجعل من كل مقطع وحدة أو خاطرة مستقلة بذاتها، وقد قامت الكاتبة بالتلاعب بالألفاظ وبحروف الكلمة بطريقة ذكية، وذلك كما جاء في حذف (التاء) المربوطة، وكذلك (الألف) التي طلبت المدرسة من لولو كتابتها في كراستها، حتى انتهينا في المقطع الأخير، وعنوانه (الدوران) واستعارته من شكل التاء المربوطة لتجعل منه إشارة إلى دوران الشمس، وفي نهاية المقطع جعلت الخاتمة بأن تتحول هذه التاء إلى طوق يلتف حول عنق الفتاة، قبل أن يعود لاسمها ثانية (لولو).

ونجد أن هذا الرمز وهذه الاستعارة لم تؤد بالعبرة إلى الغموض، والتغيب، وإنما استطاعت بهذا الخيال أن يتحقق لها التكثيف والإثارة والتركيز، وهي العناصر الأساسية في البناء القصصي المحكم، وخاصة في القصة القصيرة التي يفسد رونقها الاستطراد وطول السرد.

لقد خرجت الكاتبة (شريفة الشمالان) بهذه القصة (كويني) - التي قرأتها في مهرجان الجنادرية - إلى خارج أسوار التجربة الذاتية والاجتماعية إلى آفاق ذات بعد إنساني واجتماعي وسياسي عميق.

لا بد أن تكون شريقة، قد تأثرت بذلك الزلزال الذي اقتلعنا من الجذور، وهو احتلال العراق للكويت، والذي لاتزال آثاره مغروسة في شعورنا ووجداننا ولا نزال بسببه نعيش حالة من الذهول

موطن الكاتبة، فإن هذا الملمح يدفع إلى التساءل، وهو: كيف تهيأ للكاتبة أن تنفذ بصدق إلى أعماق هذه التجربة، دون تحيز أو هوى.

إن الكاتبة تعاملت مع هذا المضمون، أو الفكرة بواقعية وصدق، ولا نقصد بالواقعية هو أن يعيش المبدع أحداث تلك الفكرة، أو ذلك المضمون وهي أيضا ليست نقل الواقع بأحداثه وشخصه كما هي في الحياة، إنما الواقعية هي قدرة المبدع على تمثل فكرة معينة، أو حدث معين وتشكيله بإطار فني مناسب يجعلنا أو يجعل المتلقي يتحسس أجواء تلك الأحداث الفكرية والوجدانية والاجتماعية، أو أن يرسم المبدع شخصية بصورة تهز مشاعرنا، بما تنيره فينا من مظاهر الألم والأسى، وهذا ما قامت به الكاتبة في قصتها (كويني) عندما كست قصتها بنبض حيوي متدفق، أوصلنا حتى النهاية المأساوية المؤثرة، وبهذا استطاعت أن تنشلنا من حدة الانفعال، بهذا السرد الهادي الرزين، والتحليل الفني المتقن.

لتقديم النذور ليعود ابنها سالما بعد تلك الحرب الضروس، والتي راحت ضحيتها الآلاف، ويعود لأمه سالما كما تمننت، لكن الأقدار لم تمهل هذه الأم لتستكمل فرحتها بعودته إليها سالما، ولهفتها الشديدة والإعداد لتزويجه، حتى يدعى ثانية لحرب أخرى، وتكون له تلك النهاية المأساوية خلال حرب الخليج.

إن الكاتبة انتزعت أحداث قصتها، وما حولها من أعماق ذلك الموروث الشعبي وأدارت حواراتها وأقامت سردها لأحداث هذه القصة مستخدمة المصطلحات الشعبية بكل دلالاتها النفسية والاجتماعية وبكل ما يحمل ذلك الموروث الفكري لتلك البيئة، أو ذلك المجتمع، وكذلك اقتباساتها من شعر الشاعر المشهور. والواضح أن هذا الملمح إضافة لما فيه من دليل على تجاوز الكاتبة حدة الانفعال، حيث كان هذا الجندي محاربا في الجيش العراقي الذي احتل الكويت لمدة سبعة شهور وأطلق تهديداته، وصواريخه إلى المملكة العربية السعودية

علم الجمال

مقدمة في فلسفة الفن

بقلم:
د. عبد الله
محمد الجسمي

من بين الانتقادات التي كانت توجه إلى فلسفة التحليل منذ بدايات ظهورها هناك انتقاد أساسي يتعلق بعدم تناولها للموضوعات الفنية والأخلاقية وتركيزها بشكل كبير على تحليل اللغة ومقارنتها مع الواقع، واعتبار كل ما لا يطابق الواقع فارغا من المعنى. وقد استمر هذا الوضع إلى النصف الثاني من هذا القرن والذي شهد البدايات الأولى لتناول اللغة الأدبية

بالنقد والتحليل على أيدي عدد من الفلاسفة التحليليين حتى بدأ يتبلور علم الجمال التحليلي الذي يتناول عددا من الموضوعات المتعلقة باللغة الأدبية مثل جانبها التعبيري، والتصويري، والشاعري وعلاقتها بالأفعال.. الخ والكتاب الذي تعرضه هذه المقالة للكاتبة آن شيبيرد (ANNE SHEPPARD)، «علم الجمال مقدمة في فلسفة الفن»، من منشورات جامعة أكسفورد، يعرض بعض الجوانب الفنية للغة، وفي مواضع مختلفة، والتي يتم تناولها من وجهة نظر تحليلية فيقسم الى تسعة فصول تتحدث عن موضوعات منفصلة وعامة عن فلسفة الجمال مع التركيز بشكل لا بأس به على الموضوعات والنظريات الأدبية.

يبدأ الفصل الأول بالتساؤل عن لماذا نعطي للفن درجة عالية من الاهتمام؟ وتكون الإجابة أن هناك العديد من الأشياء التي يمكن أن تثار فينا من قبل الأعمال الفنية والأدبية، فهناك تذوق وحكم وتبرير الحكم على الأعمال الفنية. ومن هذه الإجابة تبرز بعض القضايا الفلسفية التي يمكن أن تتلخص في شقين: الأول هو إمكانية إيجاد أشياء مشتركة في جميع الأعمال الفنية التي يمكن أن تعطي هذه الأعمال قيمة، أما الثاني فهو يتعلق بماهية القضايا التي تثار فينا وتأثيرها على الإنسان. من هذا المنطلق تبدأ الكاتبة بمناقشة بعض الموضوعات الفنية في الفصول الثلاثة التالية، حيث تبدأ بالمحاكاة في الفصل الثاني فتشير إلى تاريخية هذه النظرية وأهميتها في تاريخ الفن بكونها أول النظريات التي تتحدث عن الفن. إلا أن هناك العديد من الاعتراضات على هذه النظرية منها إنها تقيم الأعمال الفنية على معيار المحاكاة

وهذا التقييم غير موضوعي وغير كامل، أما الاعتراض الآخر فينص على أن بعض الفنون ليست خاضعة لنظرية المحاكاة كالموسيقى مثلا. يتركز النقاش بعد ذلك على رؤية أفلاطون للفن التي تعتمد على ثلاثة مستويات، الأول المثال، الثاني موضوع العمل الفني الموجود في الواقع، أما الثالث فهو العمل الفني نفسه. ويضع أفلاطون المستوى الثالث بأدنى المراتب. وتبين الكاتبة بعد ذلك الأفكار المؤيدة والرافضة لأفكار أفلاطون. وفي نهاية الفصل يطرح السؤال عما إذا كان هناك فرق بين الرسم أو التصوير وبين المحاكاة. وتنص الإجابة على أن الرسم أوسع للخيال منه في المحاكاة التي تلتزم بمحاكاة شيء ما. أما الفصل الثالث الذي يحمل عنوان «التعبير» يحتوي على شرح الدور الذي يلعبه الفن كتعبير وكيفية إثارته للمشاعر والانفعالات. فهناك ثلاث أمور تدلنا على الانفعال وطبيعته، الأول يتعلق بوجود موضوع معين يثير الانفعال، والثاني وجود بعض المسلكيات التي تبين ماهية الانفعال، أما الثالث فيتعلق في تفسير الفرد ووصفه لشعوره وطريقة تفاعله الذاتي مع الأعمال الفنية، ويتخذ هذا الوصف لغة مجازية له. ويتم بعد ذلك عرض نظريات ثلاثة للتعبير لكل من تولستوي، كولنجود، وكروتشه، مع تبيان مواقع الضعف والقوة في كل منهم. في الفصل الرابع يتركز الحديث على الشكل في العمل الفني من زاوية هامة وهي أن كل الأعمال الشكلية توجد بين عناصرها علاقة مشتركة مع الصورة التي تمثلها، وهذا الأمر أدى للتركيز على الشكل في تقييم ونقد العمل الفني أكثر من أي شيء آخر. وفي هذا الخصوص تعرض آراء بعض النقاد الشككيين مثل هانزليك

(HANSLICK) الناقد الموسيقي الذي يرى ان الموسيقى يمكن تأملها شكليا من ناحية الصوت والحركات والإيقاعات والانفعالات التي تتركها على المتلقي. ثم عرضت آراء الناقد كلايف بيل (CLIVE BELL، وروجر فراي (ROGER FRY) اللذان قدما نظرية شكلية للفن تتلخص في استقلالية الأشكال الفنية واعتماد تركيبها على ذهن الفنان. وتحت عنوان الفن، الجمال والإدراك الجمالي، تحلل الكاتبة في الفصل الخامس معنى مصطلح الجمال ضمن عدة آراء الأول انه قيمة بسيطة، والثاني عبر تعريفه مثل مصطلحات أخرى مثل الروعة أو الحسن، والثالث عبر تعريف المصطلح من خلال مصطلحات غير جمالية، وأخيرا من خلال نوع الحكم على أي شيء بأنه جميل. أما بالنسبة للإدراك الجمالي فهو يتركز على نقد كائنات للحكم الجمالي من حيث إن هذا الحكم يوجد أرضية للعناصر الانفعالية في الاستجابة للعمل الفني. في الفصل السادس يتركز الحديث على النقد والتفسير والتقييم. فبالنسبة للنقد يتم إلقاء الضوء على عدم امكانية تحديد معايير ثابتة ومحددة بشكل عام للنقد حيث إن أسلوب النقد يختلف من مدرسة إلى أخرى. أما التفسير فهو لا بد وأن يكون ضمن الإطار العام للعمل الفني حيث إن النقد الأدبي مثلا لا ينحصر في الوصف فقط بل في التفسير أيضا. وتوجد هناك حدود في فصل التفسير عن التقييم، لأن هناك بعض الأشياء المفسرة التي تحمل تقييمها فيها. وعملية التفسير لا تعتمد على النص فقط، ففي المسرحية مثلا يمكن أن يساعد أداء الممثل وأفكار المخرج على تفسير العمل الفني.

أما الفصل السابع فيتناول في البدء

هدف المبدع من عمله، ثم الكيفية التي يتلقى فيها الجمهور العمل الفني. فبالنسبة لهدف رؤية الكاتب أو الفنان يمكن ان تستشف من عمله الفني أو جميع أعماله الفنية، وكذلك عن طريق فهم الأعمال الأدبية في عصره، وثالثا عن طريق قراءة وتفحص عصر الكاتب بما فيه من صور فنية وتقاليد اجتماعية. أما من ناحية تلقي العمل الفني من قبل الجمهور فالتحليل ينصب على فهم موقف الجمهور من العمل الفني من حيث دراسة ثقافة المجتمع وتقاليد وصوره الفنية في أي عصر كان. ويتركز النقاش في الفصل الثامن على المعنى والحقيقة حيث يتم التطرق إلى صعوبة واستحالة التحقق أو التأكد من صحة العبارات الأدبية، أو بالأحرى عدم القدرة على تطبيق قاعدة الصحة والخطأ في اللغة العلمية على اللغة الأدبية والسبب في ذلك أن الأعمال الأدبية، مهما كانت دقتها في وصف وقائع معينة، لا تتحدث عن أشياء فعلية ثابتة يمكن التحقق من صحتها، وهذا يقود بدوره إلى دراسة المجاز وطبيعته على اعتبار أن اللغة الأدبية لغة مجازية، وأن المجاز لا يحمل معنى مباشرا بل قد يثير أو يشير إلى أشياء معينة. وتناقش بعد ذلك عدة نظريات في المجاز عند بعض الفلاسفة مثل أرسطو وماكس بلاك وج. ل. أوستن، وتتوصل الكاتبة في النهاية إلى أن طريقة الوصول إلى المعنى في الأدب تعتبر طريقة معقدة وليست يسيرة. في الفصل الأخير يتم الحديث عن الفن والأخلاق وخصوصا الدور الذي يلعبه الفن في صياغة بعض القيم الأخلاقية وفي التأثير على بعضها. فتتم الإشارة إلى آراء أفلاطون وتولستوي تجاه الفن والأخلاق، حيث إن أفلاطون يعتبر أول من تحدث في التاريخ

بشأن ذلك. فالتركيز على الموضوع والبحث فيه يساهم في تبسيطه وفهمه ويساعد على فهم آراء الفلاسفة والنقاد الجماليين الذين يتناولونه. أما الملاحظة الثانية فتتعلق بالتركيز في النصف الأخير على الموضوعات الأدبية وعدم إعطاء الفنون الشكلية والموسيقى حقها في النقاش مثل الأدب، وهذا نابع من كون الكتاب يعتمد على المنهج التحليلي الذي يتناول تحليل اللغة فيكون الأدب هو المجال المناسب لدراسة وتحليل اللغة. أما الملاحظة الأخيرة فتتعلق في فصل «الفن والأخلاق» حيث لم تعط أهمية كبيرة لمشكلة صعوبة تحديد قيم ومعايير أخلاقية ثابتة في الحكم على الأعمال الفنية، وتتغير زمانيا في المجتمع الواحد أي اختلاف قيم جيل معين عن الجيل الذي سبقه، علاوة على الاختلاف في القيم من مجتمع لآخر. فلو تم التوسع في الحديث عن هذه الأمور المختصة بالقيم الأخلاقية لأعطى موضوع الفن والأخلاق شمولية أكثر.

الكتاب

Aesthetics, An Introduction to the Philosophy of Art: Anne Shcppard.
Oxford University Press.

عن الفن ودوره خصوصا في كتاب «الجمهورية» الذي منع فيه بعض أنواع الفنون. أما تولستوي فهو يرى أن للفن وظيفة أخلاقية ودينية وأي فن لا يقدم هذه الوظيفة لا يعتبر فنا حقيقيا بنظره. ويتم بعد ذلك التأكيد على أهمية الدور الذي يلعبه الفن من ناحية أخلاقية من خلال وجود رقابة على الفنون تتحدد من خلالها الأعمال التي تلائم طبيعة وقوانين وقيم مجتمع ما. وتنتهي الكاتبة الفصل بالإشارة إلى الدور الذي يمكن أن يلعبه الفن في تقديم وصياغة رؤية الإنسان للحياة.

هنالك عدد من الملاحظات على الكتاب، الأولى تتعلق بكون الكاتب يمثل بالفعل مقدمة لفلسفة الفن من حيث عرضه للعديد من النظريات والموضوعات الأساسية في الفن والأدب وإلى حد ما الموسيقى. فالطريقة التي تعرض فيها هذه الموضوعات بسيطة وفي نفس الوقت تتحسس نقاط هامة وتزيل اللبس عن بعض الغموض الذي يكتنف بعض الموضوعات، ولاشك أن التركيز على موضوع معين وتناوله من أكثر من وجهة نظر يعطي حيوية أكثر من التركيز على وجهات نظر بعض الفلاسفة ورؤيتهم للجمال والفن وتلخيص آراءهم

استنباط الحقيقة في مختارات د. الوقيان

خليفة الوقيان شاعر شاهد على عصره

صوت من الكويت يدق أبواب العالمية

مفتتح

● رؤية نقدية /
حسن عبدالهادي

لعل أول ما يلفت الانتباه في شعر د. خليفة الوقيان هو حزنه النبيل وأنه شاعر لا يخبىء في حزن بيته سوى نبض قلبه في صدر طفلة، وغير العروبة عشقاً وهماً مقيماً، وهو يعيش فيما يشبه الهوة بين التوق والمحال ويعتصر العديد من أنواع الثقافات الانسانية في محاولة دؤوبة جادة لاستنباط الحقيقة والوقوف على حقيقة الاستبطان، وتلك الحنينية إلى البداية البكر والفطرة النقية وشهوة الرفض والنقض من خلال رومانسية فردية تركز على ثوابت كلية من أصالة التراث العربي ومأساة الإنسان المعاصر التي تكتمل بالواقعية الملزمة والعقلانية: «أجل

هاهم القادة الفاتحون

يطلون

تلمع أنجم أكتافهم

في الصباح القتل

تسابقهم حشرات الرصاص

يسدون كل المنافذ

والطرق الحزينة»

وأصفى معانيه حيث يبحر بنا ولكن نحو ذاته لنندفع بهذا الإبحار بعواطف ديناميكية متحركة ترفض الاستاتيكية والثبوت لنستكشف من خلال هيامنا وسرحان خيالنا ما أسماه برغسون «وثبة المحبة» فنرى الرؤى المتألثة البراقة حقائق ماثلة للعيان...

ركوب الصعب

ويمكن القول أن د. خليفة قد ركب الأمواج والبحار بنوعها شعراً وماء في حين لا يستطيع فعل ذلك إلا القلة المتميزة، ونمضي معاً عطاشى على سطح الماء، نريد أن نغترف من بحار المعرفة التي تزرع بها قصائد تتمتع بوحدة عضوية كاملة وأجواء نفسية نقية، والماء دائماً وأبداً هو رمز التطهر والطهارة في حين أن النار هي رمز التخلف من أدوات الماضي والحاضر وتنقية الروح للمستقبل، والحزن والفرق والربح عوامل وعناصر الولادة والانبعث الجديد، وهذا ما يمنح القيمة للحياة، الإنسانية والمغزى للوجود.

ولابد من الإشارة إلى وضوح الرؤية التي يتمتع بها الشاعر مما منحه فرصة التعبير الحر كاملة دون إبهام، وبالتالي فإنه لا يجهد القارئ في البحث عن مفاهيم خبيثة صعبة الإدراك بل يواجهه بالقصيدة ككل فيما يشبه اللوحة الزيتية المتناسقة الألوان دون أن يطفئ أحدها على الآخر، وهكذا تصبح قصائده في حالة استحقاق كامل للجهد والوقت الذي يبذل في قراءتها، فعندما أقرأ شيئاً ولا أحس أنني استفدت منه حياتياً فإنني اعتقدت أن الكاتب قد اغتال وقتي وجهدي بعدما كان بالفعل قد أضاع وقته وجهده هو

وكذلك حرفيته في تنسيق التفاعيل ودوزنتها على نحو يحصر المواقيت في زخم من الاندفاع والمحمية في زمن ضاعت فيه قيم القيم واعتباراتها على مذبح الانتفاعية والنفعية....

وللهولة الأولى تفاجأ بأن الشاعر يحمل همومة الوطنية على الصعيد المحلي والعربي، والمجال الكوني العالمي كما في قصائد «بيروت»، «وعد بلفور» و «اشارات»، ونشهد شاهداً على عصره وهو يقول:

«تسألني طفلي في المساء الكئيب

ومن هؤلاء؟

ومن أين جاءوا؟

وماذا يريدون؟

وجه الكويت يظل حزينا

وراء الشبابيك»

وأيضاً:

وكل عام لنا لقاء جديد

وهتاف وصيحة ونشيد

وحين يكاد يخترق الصد

ر، وشوق ولوعة وصدود

وتمر السنون وهي عجاج

حقة تنقضي، وذكرى تعود»

ويستمر هذا الحس اليعربي العالي

المتميز لدى الوقيان لاحقاً:

« وعدت أسائل الأحجار عن درب

قطعناه

وعن شيء بقلب الصخر، كنا قد

غرسناه

وشيء لست أذكره، وشيء لست أنساه»

ويلقي خليفة بمعتقداته دون مواربة

بعيداً عن اللجوء إلى التزيين البارع

والزخرفة اللفظية ومن خلال عذوبة

الأجواء الغنائية الفاخرة بلا تكثر أو تزيد

أو إطالة، وبذلك تتشكل انطلاقته نحو

مفهوم الانفعال الخلاق في أرقى مناهجه

تمر بالخاطر جمهورية أفلاطون المثالية
أو المدينة الفاضلة، وحلم الروائي
الأمريكي ويليام فوكنر في أن نخلق عالماً
من الحب الصادق ولو بحجم طابع
البريد...

لكن الغرب غرب والشرق شرق، بينما
هرب المذكوران من الواقع المعاش إلى
الحلم والغيب والأمانى الملونة نجد
شاعرنا يتصدى للخداع والرياء
والعدوان والواقع الفاسد ويتطلع إلى
التغيير وفق أسس إنسانية سامية،
ورفضه هذا يشكل شكلاً جديداً للتخلص
والخلاص من أمر الشكل والصورة، أي
أنه يضعنا في لحظة اندهاش وانبهار،
ويأخذ بيدنا لنلم بأبعاد الحقائق
الشمولية الكلية وبالتالي نقيم جسوراً من
العلاقات بيننا وبين الناس والأشياء بما
في ذلك الزمان والمكان لنخلق يوماً جديداً
مشرقاً لهذه الأرض التي نحب وهذا
الوطن الذي نعشق، رغم كل الخلافات
حتى الحضرية منها:

« لا لن أقول بأن رأيك باطل
لكنني قد لا أراه نيراً »

لا أنت تملك مقودي فتقودني
بالرغم مني في دروبك مجبراً
كلا ولا أرضى اقتيادك عنوة
ما شأن مثلي أن يقودك منكراً »

البشارة الحزينة:

وفي قصائد السوقيان تتجلى عناصر
الثقافة والخلق الفني لأنها تحمل البشارة
رغم حزنها المأساوي أحياناً، والخلق فيها
يرفد الإبداع فإذا بنا قباب أو أدنى من
الكمال، إذا هي نار تحيي وليست ناراً
ترقد، فالتجارب الحياتية قد كستها ثياباً
قشبية من الحب الطاهر التنظيف المتجدد
الذي يورق في الضمير فيسري بنا نحو

سدى، وهذا ما استطاع شاعرنا أن
يجتازه ويتخطاه بسهولة ويسر
واضحين.

عالمية

ويلامس الشاعر حدود العالمية بثقة
واثقة حين تنصهر ذاته في وجوده فيما
يقترّب من الحلولية التي تميز بها
المتصوفة من الشعراء العالمين أمثال:
روميو و بودلير و طاغور وغيرهم، لأنهم
عرفوا وأدركوا أن الشعر الحقيقي ما هو
إلا مغامرات ومجازفات واكتئابات
لأغوار النفس والوجود بحالاتها النفسية
من فرح وحزن وذكريات ونجوى وعناء،
تمر بالخاطر مشاهد يراها الحدس
ويحسها فيترجمها القلب والعقل معاً.

« يا حابس النور عن عيني من سقه
ومسدل الليل كهفاً كاد يطويني
هل أنت تبلغ نفسي حين تأسرني
أم أنت تملك روحي حين تعميني
طوراً أراك بسوط الجوز تجلديني
وتارة تبتغي ودي فتغريني »

بناء العالم

يستشعر المتعمق المتعب أن د. خليفة
يريد أن يحمل الشعر مسؤولية بناء
العالم من جديد، وهو محق في ذلك خاصة
وأن الشعر هو أسمى وأرقى أدوات
التعبير على الإطلاق ولا يخرج إلا من
النفوس العظيمة، وعلى قدر أهل العزم
تأتي العزائم، وأعتقد أنه يدرك ذلك على
الأقل على الصعيد الفردي الشخصي إذ
يقيم عالمه الخاص به، العالم التنظيف
النقي الخالي من القهر والدموية، وهنا

للطائف والجماليات الكونية في عرس أثر:

« في روضة تحفها الصحارى

ترعرت سوسنة كسلى

تثاءبت ذات صباح مشرق

تمسح عن جفونها

ذواثب الندى ،

أيقظها هزج الفراش

همهمات النحل

فأرسلت رحيقها

يضع، يغمر المدى »

تنسج أكفان طفل قتيل

حيث لا يعتلي صهوة الدرب

غير الظلام الثقيل »

تجذير

وفي «مذكرات حمار» نجد الشاعر

يستخدم المعادل الموضوعي ليثري

ويعمق مفاهيم القول فيخرج مافي قلب

الشاعر ليحل في قلب القارئ أو المتلقي

دون إبطاء وعبر أقصر الطرق وأكثرها

وقعاً وإيقاعاً

« جئنا معاً

حين اشتعال الماء والصلصال

في الزمن الوليد

ضيوف كنا

نصطي لهب السعير

نشقى

نفثش عن فراش

عن معاش

ننقى غضب الرياح

في الصيف تخرقنا

بماء النار

تلفحنا صقيعا

حين ينهمر الشتاء »

وفي مكان آخر نجده يذكرنا بمقولة

ت.س. إليوت في رائعته «الأرض الخراب»

«في هذا الكون لا تستطيع أن تهجع أو

تنام» «إذ يقول شاعرنا متسائلاً محتاراً

غاضباً بعدما ضاقت به الأرض «هل تقدر

أن تتنفس في هذه الغابة؟ إذن اتفق

الشاعران على ضرورة إعادة هيكلة الكون

على أسس وقواعد حديثة سليمة بعدما

أرهقته الحروب.

إيمان

وتطل المسحة الدينية بعينونها الجميلة

الإنسان ومأساته

ونلمح أيضاً تجسيداً كبيراً لمأساة

الإنسان من جور الأيام وعاديات الزمن

عليه، لكن الشاعر يواجه هذه الأقدار

بعزم الرجال وكبر النفوس واستعلاء

الضماثر، تماماً كما فعل نابليون بونابرت

في قصيدة «دون جوان» للشاعر لورد

بايرون، فقد وصفه بعد هزيمة ووترلو

الشهيرة قائلاً:

« عندما تخلى القدر عن ابنه الأثير

وقف بين العاديات شامخاً غير مطأطي

الرأس »

ولابد من الوقوف قليلاً عند الغوص

التاريخي الرائع الذي يجذبه خليفة

للقصيدة فيجعلها أكثر أثراً وتأثيراً فيذكر

قابيل وهابيل، بابل، القدس، البخارى،

سبأ، بلقيس، أروى، وكسرى إلخ

وفي هذا ثورة على الصور القديمة

المجردة وجمودها واستنهاض للإحياء

بغية كشف أستار العوالم الغامضة، فما

هو يذكرنا بشكسبير وبييتس، إذ يقول:

« قدر أن يكون

الذي لا يكون

حين تبقى العناكب

فيضطر إلى العودة إلى الحكم كنوع من الهروب المؤقت الذي يشبه استراحة المحارب الذي يعيد ترتيب أدواته استعداداً لنزال جديد، وهذا يذكرنا بشعراء الرومانسية وردت، لوكيريدج، كيتس، شيلي وبليك الذين رأوا في الشعر ملاذاً وراحوا يستجمعونه ويصطادون أفكاره وأفلاظه في هدوء، على اعتبار أن له طقوسه ومواقفته التي يتجلى فيها حس الإبداع... ولعل لوزية... والبن والحقل والكروم والرياح والعطور تعكس ما في داخل هذا الشاعر الأنيق من رقة ورهافة يواجه بها ما في الحياة الآتية من ضباب كالح ودوامة عمياء مسلحاً بإشراقة يريد بها إنارة عتمة هذا الزمان ويعيد ابتسامته البريئة، ولا يتأتى له في ذلك إلا من خلال حوار نفسي مجسد ينطلق أنغام حب ندية في أجواء أثرية تغتسل بمرح الأمواج وأهازيجها المعطرة:

« يا مبحرون وفي محاجركم
نهران من نبع الهوى شقا
إنني لألحكم وإن عثا
طال السرى بمئاته غرقى
أوراقكم في غصنها يبست
ويد الشتاء تذيها سحقا
وجذوعكم عريانة سجدت
والريح تحرق عربيا حرقا
أثوابكم مزق وما خلعت
حتام فوق جلودكم تبقى »

تجارب

إنها تجارب الشاعر الفرد الكبير بموهبته وإحساسه تصب في تجارب الذات الإنسانية الأشمل، شاعر يحب كل صغيرة وكبيرة في وطنه العربي الكبير،

في أكثر من مكان وإن كانت تبدو أكثر ألقاً واقتلافاً في قصيدة «تسابيح» حيث يبلغ الجو الإيماني الرفيع ذروته.
« فوق خد الحبيبة

دمعة تلو أخرى
يمنة ثم يسرى
إن عيسى بن مريم
وكان حليماً حكيماً
وكان بما ينفع الناس
أدري »

ويأتي على ذكر القرية الفاسقة التي عاث أهلها في الأرض فساداً فكان مآلها الدمار، وهذا درس مستفاد رائع من القرآن الكريم وكان الشاعر رائعاً حين قال: « شجر الجنة لا يستر من يخلف للرحمن أمراً »

سخرية

أما السخرية فنجدها في قصيدة هنيئاً لكم التي تناول فيها حادث اختطاف الطائرة الكويتية «الجابرية» الذي شبهه بالإغارة على مشتل الورد في هضبات الجنوب حيث أقام البعض صروح المشانق

« هنيئاً لكم أيها «المسلمون»
تكفنتم بدماء النفوس
التي حرم الله أن تقتلا
خطبتهم هوى الحور
في جنات النعيم
بمهر عظيم »

التداخل الحضاري

ونلمح التشابك أو التداخل الحضاري في إبداعات الشاعر وذلك لأنه يحاول أن يرحل من هموم وطنه أو يهرب من طريقها فتهرب هي به بدلاً من ذلك،

وأدمت خطأه
شفاهاً الصخور »

مختتم

بقي أن أقول أن د. خليفة شاعر يتسم بالوفاء الذي يقترب من حدود المطلق لقضايا الوطن والإنسان والشعر والأدب والصداقة والحب ويساهم بفعالية في توسيع مدى الحس الشعري وكذلك اللغة الشعرية وبذلك استطاع خلق أبعاد جديدة لقصائده مقتحماً ساحات الهموم الصعبة التي أضحت تشكل اليوم جوهر الإنسان، ليس العربي وحسب وإنما العالمي أيضاً، هذا الإنسان الذي يحاول جاهداً ورغم كل شيء إعادة بناء العمارة الكونية وهيكلتها على نحو أكثر حباً وأمناً واستقراراً، دون الوقوف في صف جماعة دون أخرى، أو التخذق مع فئة في مواجهة فئة ثانية، بل إنه يقف مع الإنسان الذي يطمح إلى تحقيق إنسانيته الفعلية من خلال سموه وتساميه على نفسه معتقاً العدل أولاً والإيثار ثانياً فشكراً لشاعر استطاع وباقتدار أن يجدد شهيتنا للشعر والحياة معاً.

ويمنحها فيضاً من عشقه الذي لا ينتهي. وهي قصائد تحمل همّاً كبيراً من هموم عصرنا الحضاري، وروح الشاعر تجتاح مناطق نفوذ الأفكار الشعرية المتوارثة بعد أن غدت هذه الموروثات الفكرية عاجزة عن احتواء واستيعاب أحداث الحياة الحاضرة المعقدة، وهو في هذا يعاني معاناة حقيقية تصل إلى حد النزف اللحظي المستمر ولذا تتخلق لديه انقلابات إنسانية فلسفية هي من صلب ما يحتاجه المرء في هذا الزمان ليكون شاهداً وحاضراً حقيقياً على عصره، وقد نجح د. خليفة في إبداع صيغ شعرية رقيقة بترائية شعبية وحس وطني عال يصور مجالات الرؤى البعيدة وإحياءات الصور وحيوية الرموز هائماً في ذلك إلى مجال الخيال تارة، وسابحاً في جداول الوجدان أخرى، وفائضاً في قيعان الفكر الثالثة، مطوعاً أدواته الفنية بشكل بديع لتساير إيقاع حركته النفسية التي تنصهر في بوتقة التجربة التي يخوض غمارها، فكرية كانت أم غنائية أم فلسفية.

« أيهذا المسافر
في رحلة الحلم والهـم
قد أرهفته الليالي

أدباء الخريف.. التجربة الإبداعية الأولى

يمكن تسميتهم «أدباء الخريف».

وهذا الاصطلاح لا يعني أننا أمام مجموعة من الأدباء الذين تجاوزوا سن الشيخوخة، وصاروا في خريف العمر والعطاء، كما أنه لا يعني أن هؤلاء الأدباء من عشاق فصل الخريف، أجمل فصول السنة، في العديد من الدول.

بل الغريب أنهم جميعاً في مقتبل العمر. والأغرب أنهم ينشرون رواياتهم الأولى لدى دور النشر الكبرى، وتلقى حولهم الأضواء باعتبارهم قادمين ومعهم موجة جديدة من الإبداع، والفكر، ولذا فإنهم يمثلون مستقبل الأدب في العالم.

وترجع التسمية المذكورة إلى أن القراء اعتادوا، مع بداية كل خريف، وهو موسم العودة من الإجازات، على تلقي كتب جديدة يؤلفها أدباء ينشرون أعمالهم الإبداعية لأول مرة. ويتم التطلع إلى هؤلاء الأدباء باعتبارهم الدماء الجديدة المتدفقة في شرايين الإبداع البشري. وتتم المراهنة على جودة أغلبهم، وذلك لأن أغلب أبناء الجيل القديم قد منح الفرصة من أجل إثبات كفاءته، وهؤلاء الأدباء تتم تصفية أسمائهم في موسم الجوائز الأدبية، وهي جوائز لا يحصل عليها أي كاتب سوى مرة واحدة، مما يعني أن الفرص المتاحة لحصول أغلب هؤلاء الأدباء الجدد على نصيب طيب من هذه الجوائز.

وفي تاريخ الأدب الحديث، لم تكن هناك مفاجآت أن يحصل أدباء شباب على جوائز كبرى عن رواياتهم الأولى، بل وفي الكثير من الأحيان تغلبوا على الشيوخ، مثلما حدث منذ ثلاثة أعوام مع الروائي باتريك شاموازو عن روايته «تكساكو» التي حصلت على جائزة جونكور عام ١٩٩٢.

سن الكاتب قد انعكس على عمله الأول، فهو معجب بزمان الرومانسية، ولذا فهو يكتب رواية تنتمي إلى القرن التاسع عشر، وتدور أحداثها فيه، هو يحاول السير على منوال كل من فلوبر، وستاندال، وبنيامين كونستان، وبطل روايته «الكسندر» يعيش في نهاية القرن الماضي.. وهو يصطحب معه في رحلته كتابات كل من هوميروس، وفرجيل، ودانتى، ووليم شكسبير. وهو يقف حائراً أمام إبداع كل هؤلاء، طارحاً سؤالاً مهماً: إذا كان هؤلاء قد كتبوا على هذا المنوال الإعجازي، فهل يمكن أن أخذوا حذوهم؟

وتقول الناقدة الفرنسية جاكى باييه: إن إدوار بوفور قد دخل عالم الأدب بشكل براق، وإننا كنقاد نتطلع إلى إنجاز روايته الثانية بسرعة.

أما الرواية الثانية فهي «سأذهب يوماً ما بعيداً» من تأليف دومنيك فابر، وهو يكبر زميله إدوار بعشرين عاماً. وتدور الرواية على لسان شخص يردد في البداية «بشكل عام لا أعرف ماذا أقول» ومع هذا فإنه يقول الكثير، يتحدث عن الشقة الصغيرة التي يسكنها في الدور الأرضي بأحد الأحياء الفقيرة إنه إنسان وحيد تائه في المدينة، يحس كأن ساقيه قد أتخمتا بجحافل النمل. يتعرف على خادمة بولندية، ولكن سرعان ما ينتهي شهر العسل بينهما، ويعود إلى وحدته، فيتعرف على امرأة أخرى تدعى «آني» لا تفك كثيراً من أسوار وحدته.

والمؤلف دومنيك فابر سبق أن مارس العديد من المهن، والوظائف حيث قام بتدريس اللغة الإنجليزية في المدارس الصغيرة بالعاصمة باريس.

أما الكاتب الثالث فهو أريك ريغل، صاحب رواية «فنار الحيتان» وبطل هذه

ولا يعني تعبير «كاتب جديد»، أننا أمام شباب صغار السن، بل أن هناك كتاباً تعدوا الأربعين، وأحياناً الخمسين قد دخلوا هذا المجال لأول مرة. باعتبار أنهم انشغلوا في فترات سابقة بأنشطة إنسانية أخرى، واكتشفوا فجأة أن بداخل كل منهم مبدعاً. والغريب أن أكثر هذه الروايات أقرب إلى السيرة الذاتية.

وليس لدينا بالضبط إحصاء بأسماء كل الأدباء الذين ولدوا مع خريف عام ١٩٩٥، ولا عددهم، ولكن لدينا على الأقل تسع روايات لهذا الجيل الذي سيحمل في السنوات القادمة لواء الإبداع، وسيبرز الكثير من مبدعيه. وهذه الروايات التسع كتبها أدباء جدد متقاربو السن، وذلك على خلاف ما عرفته مثل هذه الظاهرة في السنوات السابقة، حيث كان الأدباء الجدد الأكبر سناً أكثر عدداً من الشباب، بل أن بعضهم كان قد تجاوز عندما نشر روايته الأولى سن الخامسة والستين.

وأهم ما في هذه الظاهرة الجديدة بالمقارنة أن كل دور النشر الفرنسية تدخل في سباق تقديم أدباء جدد، وتتنافس من أجل إبرازهم إعلامياً، وأيضاً من أجل أن يحصل أحدهم أو أكثر، على جائزة أدبية مرموقة من الجوائز الكثيرة التي يبدأ منحها مع منتصف شهر نوفمبر من كل سنة.

والروايات التسع التي بين أيدينا كتب سبعة منها شباب، أما اثنتان فمن تأليف امرأتين، وليس شرطاً أن تكون الرواية المنشورة هي أول تجربة إبداعية للكاتب، فالكتاب إدوار بوفور قد ألف رواية لم يتمكن من نشرها، لأنه كتبها في سن التلمذة. ولكنه تمكن من نشر روايته الأولى «مركبة فينوس» وهو في الثالثة والعشرين من العمر. ومن الواضح أن

مارسيل إيميه.

وينحدر الروائي ماريو باسا من أصل إيطالي، لكنه مولود في باريس، وهو من المهتمين بالفن التشكيلي، مما يعكس مفرداته اللغوية في الكتابة. وفي روايته الأولى «مقصورة العجائب» يحكي عن لعبة قديمة تعرف بنفس الاسم مليئة بالأدراج. كل واحد منها يتحدث عن مدينة. وتدور أحداث الرواية عبر مشاهدات هذه المقصورة طوال قرنين من الزمن. ويخصص الكاتب فصلاً للحديث عن كل درج، وما شاهده، وبالتالي فنحن نرى فصولاً وحكايات عن براغ، وروما، وفينيسيا، وسان بطرسبورج، ودرسو، وفينينا، وأمستردام. لكل منهما عصر عاشت فيه، وشخصيات بعينها.

ولعلها الرواية التاريخية الوحيدة وسط الإبداع الجديد، فالأحداث تنتهي في القرن الثامن عشر. وحسب الناقدة جاكى باييه، فإن ماريو باسا يمتلك قدرة هائلة على التخيل. وإنه ابتدع بطلا يصنع المتعة للقراء.

ويبقى لنا الحديث عن كاتبتين من الكاتبات العديديات اللائي دخلن عالم الإبداع لأول مرة. الأولى هي «إليزابيت موتش» صاحبة رواية «لحن البافانية» وعلامة الفقيده والبافانية هي نوع من الموسيقى الجنائزية المليئة بالمهابة. ومن عنوان الرواية يمكن أن تتكهن أن البطل جون كوبولوفسكي قائد أوركسترا يعشق ألحانا موسيقية بعينها. يعود إلى فرنسا بعد أن أقام بالولايات المتحدة لمدة عشر سنوات ويفاجأ بأسرته وتصرفاتها القاسية، منهم القس نيقولاوي، ويحاول جون مواجهة هذه القسوة بنغمات الموسيقى، فعندما يحس بزهو الانتصار،

الرواية طفل صغير يعيش وحيدا فوق جزيرة، بعيدا عن والديه المنفصلين، عليه عند مغادرة الجزيرة أن ينسى حياته هناك تماما. إنها جزيرة مدغشقر، يعود إلى باريس، ويتجه للعمل في الصحافة. ولكنه ما أن يصل إلى المدينة حتى تتجسم أمامه كل ذكرياته في الجزيرة. ويشعر بحالة من العشق الجياش تجاهها. فيروح يكتب عنها رواية، يسترجع فيها كل ذكرياته الطفولية.

ومن الواضح أننا أمام سيرة ذاتية للكاتب أسوة بالكثير ممن كتبوا رواياتهم الأولى. ولعل هذه السمة قليلة في أدباء خريف ١٩٩٥. ففي رواية «الحياة الكبيرة» من تأليف أوليفيه شارنو نرى قصة حب بين فتاة في الثانية عشرة من عمرها، وسائق حافلة صغيرة. وهو أيضا رب أسرة، تلتقيه أثناء هروبها عند الشاطئ. إنها قصة حب مأساوية بين طفلة، ورجل بالغ. والموضوع ليس جديدا، ومعروف النهاية فلا بد للعاشقين أن ينفصلا، ومثل هذه العلاقة ليست سوى نوع من الفضيحة.

أما الكاتب فرانز بارثله فهو الأكبر سنا من بين أدباء خريف ١٩٩٥ الجدد. وتحكي روايته الأولى «خطيبات الفردوس» أيضا قصة عن عاشقين وعكس القصص التقليدية، فإن المرأة هنا تقوم بنحت تمثال للرجل، لكن الرجل يكتشف أن جسم التمثال ليس له، وأنها تحت صورته على جسد حبيبها الأسبق الذي لم تنسه حتى الآن، فيحاول العثور عليه بأي ثمن، ليعرف السبب الذي جعلها لا تنساه. إنها قصة ثالوث مختلفة. وتقول الناقدة باتريس دلبورج إننا في عالم أقرب إلى عوالم كل من الكاتب الأمريكي سالنجر، والمسرحي الفرنسي

يتخيل كيف تكون عندما تنزع ملابسها عن جسدها. فينغمس في الضحك، ويحاول أن يطبق عليها نظريات التشريح التي يدرسها. ويحدث أن يجد الاثنان نفسيهما في مكان مغلق، تقول له، وكأنها تعرف ما يدور بذهنه: «فلتعرف أن البدانة مهنتي»، وتروح تعامله بروح دعابة عالية، وتطارده كأنها القط الذي يطارد الفأر في أفلام الكارتون «توم وجيري».

وكما نلاحظ، فإننا أمام الكثير من الأفكار الجديدة، والتي تؤكد أن دماء حية قد تدفقت في عالم الإبداع الروائي، ومثلما أشرنا في بداية الحديث فليس هؤلاء الأدباء سوى دفعة بسيطة في التيار المتدفق الذي ظهر مع بداية خريف عام ١٩٩٥.

فإنه يعزف «مارش النصر» وتبدو اختياراته مليئة بالذكاء وتأتي في وقتها الصحيح.

والكاتبة إليزابيث مولودة عام ١٩٤٩، عملت مدرسة للغة الإنجليزية في المدارس الثانوية وتقول إنها مارست الكتابة محاولة لتغيير شكل العالم، فالإبداع هو أحد الوسائل المؤكدة التي تدفع الناس لتغيير أفكارهم. بالطبع نحو الأفضل.

أما الكاتبة إينيس بيسموت فهي من مواليد عام ١٩٦٥، وهي امرأة واقعية، ويبدو هذا واضحاً في روايتها الأولى «الحزمة الضخمة» حول الطالب الشاب شارل الذي يدرس علوم الطب وعندما يرى مارا لأول مرة يفاجأ ببدايتها فيعاملها كأنها حيوان من السيرك. فهي في نظره تكاد تزن نصف طن. ويروح

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الحديث عن المرأة و«أدب الحرب» لم يعد حديثا جديدا على الساحة الأدبية الكويتية؛ فالمرأة رغم الأنوثة الطافحة في روحها وكيانها، أخذت تغمس ريشتها الأنيقة بمداد الحرب الدامي، وتكتب بكل ثقة وصراحة، لتكون شاهدة على حقبة مريرة عاشت الاحتلال يوما بيوم، وساعة إثر ساعة، فاحترقت بناره، وفزعت لقصف مدافعه، وارتعشت لحواجزه، وجنوده والبنادق التي كانت تقفز في الوجوه البريئة عند كل زاوية أو منعطف.

وإذا كان الشعر قد قال مقولته إبان فترة الغزو الغادر، فإن القصة، بأنفاسها الهادئة والمسترسلة، لم تفرغ بعد ما في جعبتها، بل لديها الكثير مما تقوله، وهذه من طبيعة الفن القصصي الذي يترك للأحداث أن تنضج في الوجدان والذاكرة، ثم يعيد صياغتها وترجمتها أدبا وفنا حقيقيين.

«أراما الحواس» للقاصّة منى الشافعي

● بقلم: محمد بسام سرميني

وهكذا كنا على موعد مع الكثير من القصص والمجموعات الأدبية النسائية التي رصدت تلك الحقبة الدامية، وفصلت فيها القول، ومن بينها «شموع السرايب» لثرثيا البقصمي، و«الحواجز السوداء» لليلى العثمان، واليوم نحن على موعد مع مجموعة «دراما الحواس» للقاصة الشابة «منى الشافعي».

وبعد صدور مجموعتيها القصصيتين: «النخلة ورائحة الهيل» ١٩٩٢، و«البدء مرتين» تطلع علينا القاصة الشافعي بكتابها الثالث «دراما الحواس»، محاولة بذلك أن تدعم مسيرتها الأدبية، وتقول كلمتها في المحنة القاسية التي تعرض لها وطنها وشعبها. تقع المجموعة في (١١٥) صفحة من القطع المتوسط، وتشمل سبع قصص قصيرة، تزينها لوحة الغلاف الأنيقة للفنان «محمد قمير»، والتنفيذ لشركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت/ ١٩٩٥.

✽ التحليل النفسي وقصة «الحالة»:

القصص الثلاث الأولى: جوع، لحظة، ولحظة.. دراما الحواس، يمكن أن تندرج تحت ما يعرف اصطلاحاً بقصة الحالة؛ حيث تعنى القصة في هذا المقام بالحالة النفسية والوجدانية والانطباعية عن الحدث، أكثر من عنايتها بتفاصيل الحدث القصصي ذاته وجزئياته، وفي مثل هذا النوع من القص تكون هناك فسحة كبيرة للتحليل النفسي والمنولوج الداخلي، بحيث يغطي هذا كله على آلية الحوار والحدث القصصي مثلاً.

● فقصة «جوع» بسيطة جداً في أحداثها، فهي تلقي الضوء على معاناة الجوع والحرمان؛ ففي زمن الاحتلال الغادر الكل جائع ولا يجد ما يأكله؛ الأطفال الصغار جائعون ولا حليب.. وحتى الفأر

وهكذا يبحث عما يسد به رمقه، وهكذا يدفع هذا الحيوان الصغير حياته ثمناً لقطعة جبن، ويسقط قتيلاً في المصيدة. والمصيدة هنا رمز موفق اصطنعتة الكاتبة لتشير من خلاله إلى مصيدة الحرب الكبرى التي زرعتها الاحتلال في كل بقعة من أرض الوطن، يريد هلاك الشعب وفناءه.

● وكذلك نجد قصة «لحظة... لحظة»، فهي أشبه بالمنجاة الشعرية للحبيب الغائب/ النازح بفعل الاحتلال الهمجى للبلاد، ثم الاستبشار والفرحة الغامرة بعودته، والحبيب هنا ليس شخصاً بعينه، إنه الوطن الغالي، بكامل أبعاده وحضوره في الوجدان والقلب. لقد كانت صدمة الاحتلال قاسية هزت كيان الإنسان، واقتلعت من جذوره «وفجأة توقف كل شيء.. كأن القيامة قد قامت... والساعة قد حانت، وعاد كل شيء إلى ما دون الصفر الآن.. ضعفت وخارت قواي، فقد كانت حقا سبعة عجافا.. وكأنها سبعة من الدهور لا الشهور». ص ٢٢

وغير ذلك من السرد الشعاري الشفاف كانت القاصة تغوص إلى أعماقها لتكشف عن مكنونات النفس المعذبة والمحترقة من الداخل، وذلك لبشاعة ما حدث:

«حبيبي.. دفق الذكريات والعذابات كثيرة، فكيف أبداً، ومتى أنتهي؟ حيث لا نهاية لما حدث... أرضنا ترشح بالأمل.. تتدفق بالكآبة.. مثقلة بهموم أهلي وناسي.. مصطبغة بأحزانهم.. تتبعث منها رائحة الظلم والعذاب». ص ٢٤

وبعد هذه المعاناة والمكابدة القاسية كيف ستكون عودة الحبيب، لا شك أنها ستكون عرساً حقيقياً: «أريد الآن بسمه.. أريد ضحكة.. حبا يدخل قلبي، ينتزع الألم.. يذيب العذاب، يقتلع جذور الحزن... أريد عرساً»، ويجيء الرد سريعاً وحلوا: «أهلاً

● ولعل قصة «دراما الحواس» والتي تحمل عنوان المجموعة تتفوق على سابقتها؛ إذ تفسح القاصة حيزاً واسعاً للتحليل النفسي، وتغوص في أعماق بطلي قصتها الزوجين «علي وحصة» لتكشف عن معاناتهما، وقد باعدت الحرب بينهما. لقد قرر الفنان التشكيلي المرهف الاحساس والمشاعر «علي» أن يفارق زوجته، ويرحل لينضم إلى صفوف المقاومة الوطنية لمواجهة الاحتلال وغطرسته، لكنه شفاف وراقي، تقول زوجته باستغراب: «ولكنك لا تعرف شيئاً عن فنون المقاومة والدفاع، لم تحمل ولا حتى (نباطة) في وجه عصفور!! إنك فنان لا تعرف غير حمل الفرشاة وخلط الألوان»، لكن علياً يجيب زوجته بكل الهدوء والثقة: «من يحمل الفرشاة، لن يعجز عن حمل البندقية». ص ۴۲

وهكذا يتحرر الوطن، ويعود الشباب والأهل والأصدقاء، ولا يعود «علي» لقد وقع أسيراً بين يدي قوات الاحتلال، وبانتظار عودة الأسير الغالي لا تتوقف الحياة، بل تستمر من أجل خاطره، وتجلس الزوجة لتكمل لوحة «الوطن» الذي ضحى الزوج بحريته من أجله: «أكملي لوحة الوطن.. حققي رغبة الأسير.. املئيها بالألوان الفرح.. سيعودون يوماً» ص ۴۹. لقد استفادت الكاتبة منى الشافعي من موهبتها في الرسم التشكيلي؛ فبدت ملامح هذا الفن واضحة في قصتها، وهكذا تداخلت خيوط القصة بالألوان الفن التشكيلي وتناغمت لتقدم لنا، في النهاية، لوحة جمالية تفيض رقة وعذوبة:

«مع الابتسامة والفرشاة والرتوش الأخيرة للوحة الوطن، ومع الفراشات الملونة التي بدأت تتطلق مرفرفة من خلف الوضع شعرت بدبيب يبعث الحرارة

والملاحظ أن هذه القصة ترتقي بلغتها الأدبية لتستعيد من الشعر شفافيته وخيالاته المجنحة، وهكذا يأخذ الحوار والسرود والتوصيف أشكالاً جمالية موظفة تنهض بالذوق العام. يقول علي مخاطب زوجته: «أتدريين أنك أجمل من وردة، وأعطر زهرة في حدائق نفسي.. فهل أهديك وردة في يوم عيدك، وأنست الأندي والأجمل؟!» ص ۴۰.

وتجيء نهاية القصة منسجمة ومتناغمة مع تناميها الدرامي والنفسي لتفتح في القلب والذاكرة نافذة أمل مشرعة لا تغلق أبداً: «تقرب من الشبك وتفتحه على مصراعيه.. تسحب نفساً عميقاً، فتشم رائحة مميزة تزداد حدة، فتزهر ربيعاً يتناثر حولها.. فتستدير بكل قامتها باسمه هادئة صوب الشمال». ص ۵۰

● قصة «الحدث» وضجيج الزمان والمكان: إذا كانت القصص السابقة صغيرة وبسيطة في أحداثها، عميقة في تحليلها النفسي، فإن قصص «سيطرات» تنتمي فنياً لقصة العمل القصصي وزيادة سخونته، فتتأزم الأحداث، وتتفاعل، ويعلو ضجيج الزمان والمكان والحدث ليخلق أشكالاً جديدة. ولا يمكن اعتبار التقسيم الفني، الذي نتبعه الآن، شكلاً تعسفياً بحال من الأحوال، لكنه نوع من الفرز الفني والنقدي ينبع من داخل العالم القصصي لا من خارجه ولا يفرض عليه فرضاً، ويهدف إلى تسليط الضوء على تعددية الآلية الفنية والتقنية للقاصة، وتنوع أدواتها ومفرداتها.

● «سيطرات» منى الشافعي تشبه إلى حد كبير «حواجز» ليلي العثمان، مع اختلاف طبعاً في الأدوات الفنية والصياغة للكاتبين. «سيطرات» هي قصة واحدة

الأكثر سوادا.. ومن سيطرة إلى أخرى.. ومن حاجز إلى آخر.. ومن موقف إلى غيره، ومن لقطة إلى مسرحية.. حتى تكسرت الحواجز، وتناثرت السيطرات، وكان التحرير» ص ٧٠

* «الحالة» و«الحدث» تناغم وانسجام: بما أن القصة عمل فني صرف لا يخضع لقوالب جاهزة أو مسبقة الصنع، فإن بنائها كذلك لا يخضع لقصدية مرسومة قبلا، وإلا سقط العمل الفني، وسقطت معه كل مسوغات نجاحه، وبناء على ما تقدم فإن القصة هي التي تختار معمارها الدرامي الخاص بها، ويتحكم بهذا كله منطق فني بحث، يختص بآلية كل قصة على حدة، فالقصة عالم صغير له كيانه المستقل، ونبضه وإيقاعه الذي يميزه عما سواه.

ومع قصتي منى الشافعي: الآتي من الشمال، وتماس نصل إلى البنائية الفنية الثالثة التي «تولّف» بين الحالة والحدث توليفا متناغما ومنسجما؛ بحيث تعطى الفرصة هنا للحدث القصصي، وكذلك لانعكاساته النفسية والوجدانية على قدر متساو إلى حد ما.

● تحكي قصة «الآتي من الشمال» حكاية أسير يلتقي في زنزانته أستاذًا جامعيًا متنورا وثائرا، وتكشف القصة أن الأستاذ معتقل وليس أسيرا، وبالتالي فهو واحد من آلاف المعتقلين الذين يشكلون جبهة المعارضة لكل نظام يقوم أصلا على القمع والارهاب.

وفي السجن الظالم تتآلف القلوب وتتآخى: «حينما كانت سياط الأمس تلهب جسدي.. ومن بين أنيني وصراخي والعمّة الحالكة، لم أتبين غير يد رحيمة امتدت نحوي بكأس ماء نصف فارغة». إنها يد الأستاذ الجامعي المعتقل، والذي

مطولة تنقسم إلى عناوين فرعية كثيرة: سيطرة الجابرية، سيطرة مقارنة، سيطرة الطابور... لكنها في حقيقتها تحمل مضمونا واحدا، وهو المعاناة القاسية التي كان الشعب يكابدها وهو يخضع للتفتيش والمساءلة والإهانة. وتعرض منى الشافعي لجنود الاحتلال وسيطرتهم بكل الدقة والوضوح: إذ يكثر تحرشهم بالفتيات والسيدات ولا يخلو الأمر من الإحراج والمضايقة في كثير من الأحيان، وأحيانا يمتد إلى الغدر والخسة والدناءة حين يتم الاعتداء على حرمة الجسد وعفته وطهارته. ونقرأ معا من هنا وهناك:

«الهوية عيني.. الله الصورة جميلة والابتساماة أجمل!! ولكن أين هذه الابتساماة لماذا لا أراها مرسومة على وجهك الآن؟! أمتأكدة أنك أنت صاحبة هذه الصورة؟» ص ٥٣.

وها هو الجندي «كريم» يغازل شابة رغما عنها: «براءة عيوني.. ويقترب أكثر هامسا: الضابط شديد ما يخليني أسولف وياج.. روجي براءة عيوني» ص ٦٦. ومقابل ذلك كان صوت الأنثى الداخلي ينطلق ويتفجر، لا يسمعه جنود الاحتلال، لكن معانيه وملامحه ترسم على تفاصيل الوجه الغاضب. وهكذا يكثر عند الكاتبة تعبير: أجبته بصمت... بصمت كنت أردد:

- ألا تدري ما يكدرني يا... ألا تدري ما يحزنني أيها الخبيث؟ ص ٥٤

- مهزلة والله، حتى أنت يا نذل يا حقير تتجراً؟ ولكن الأمر لله ص ٦٢

- وهل تعرفون معنى الحرام، يا أنذال؟! ص ٦٤

وكان لا بد في نهاية المطاف من اندحار المحتل، وتناثر كل السيطرات أمام إدارة الصامدين في تحرير الوطن: «وتوالت على الصامدين الحواجز المعتمة والسيطرات

تكشف لنا القاصة الستر فإذا المسألة كلها كابوس يقع البطل تحت وطأته وثقله. وها هي زوجته تهزه برقة حانية: «أحمد.. أحمد.. ما بك يا حبيبي؟!

استيقظ.. إنك تهذي.. ألم يكفك سهر البارحة منكبا على الأوراق قد تكتب وتمزق؟! يبدو أنك أتعبت تفكيرك بمقال البارحة، فقد كنت تهذي طوال الليل». ص ٩٤

وكان يمكن للقصة أن تنتهي هنا بهذه النهاية المفتوحة والرائعة، ولكن الكاتبة تدخلت لتصرع بطلها في نهاية القصة دونما مسوغ فني، وها هو البطل يصحو من نومه، وينهض ليصرخ بشدة: «أهذا أنت ثانية؟! ولم تشبهني؟! وتتأرجح قامته ويكمل متعثما، وقد ثقل لسانه: قلبي.. قلبي.. البصمة.. البصمة.. ويتهاوى بكل ثقله على أرض الصالة بلا حراك، والقلم بين أصابعه!» ص ٩٥

*بدون مقدمات إذا بدون خواتيم: بعد هذه الإضاءة النقدية لكتاب «دراما الحواس» والتي استهدفت العمل الأدبي من داخله لا خارجه، نستطيع القول: إن «منى الشافعي» قاصة مجدة، تبحث عن خصوصيتها وسط المشهد الثقافي الكويتي، وتجتهد لتصنع أدواتها الفنية، وتطورها بحيث تشكل مجموعتها الثالثة هذه تناميا في خط سيرها الأدبي.

لقد استطاعت مجموعة «دراما الحواس» أن تقدم بانوراما قصصية تتناغم فيها خيوط القصة بالشعر والخطرة، وتتوشح في بعض الأحيان بوشاح الفن التشكيلي، فنكتب وترسم في آن معا، وتغمس ريشتها بالحبر تارة، وحينما تغمس فرشاتها في مداد من ألوان قوس قزح فتنهض من ذلك كله واحة تتسع لكثير من فنون الجمال وضروب الإبداع.

يخاطب زميله بكل الهدوء: «إنني مرتاح في هذا المكان! أفضل من أروقة الجامعة، وإعطاء المحاضرات، ومغالطة الواقع في تحليل الأمور السياسية والاقتصادية». ٧٩ واللافت للنظر في هذه القصة هو بعض الرموز التي بثتها القاصة بذكاء في مفاصل عملها، والتي لا تخفى على القارئ المدقق، فالعسكري العراقي «جبار» يصرع بطليقتين من مسدس الضابط «مجيد» رئيس المعتقل لأسباب مجهولة، ولكن المدهش في هذه اللقطة أن الذي وشى بـ «جبار» هو أخوه «حسين» والذي يقال انه يتعامل مع المخابرات!! نحن إذا في غابة، فالأخ ينهش لحم أخيه، ويأكله حيا وميتا.

ثم هناك إشارة ثانية، وهي حين يتساءل الأسير بشيء من الدهشة: «هل أفرج عنا؟ باب المعتقل مفتوح على مصراعيه، والسلاسل والقيود اختفت من أطرافنا جميعا»؟! ص ٧٦. والجواب ببساطة أن الوطن كله قد تحول إلى معتقل، وبالتالي ما عادت هناك من ضرورة للسلاسل والقيود!! لقد برعت منى الشافعي حين جعلت من «العراق» كله معتقلا مفتوح الأبواب من غير سلاسل أو قيود، ولعمري ان معتقلا كهذا هو أسوأ معتقل على وجه الأرض.

● وتتصدى قصة «تماس» لمعاناة إنسانية حقيقية؛ فالكاظم الثوري الجريء، يرفض أن يقع ضحية لانقسام الشخصية، الشيزوفرانيا، وبالتالي فإن شبيهه الآخر الجبان يعذبه، ويقض مضجعه؛ فهو يساومه على بصمة الذل والعار، والحد من ريشة قلمه مقابل حرية مزيفة وملطخة بعار الاستسلام والجبن والهزيمة. وينشب الصراع قويا بين طرفي الشخصية: الايجابي والسلبي، ويتشبث البطل «أحمد» بكل ما لديه من قوة ليحافظ على نقائه الثوري، ثم

سعود قبيلات
في
مجموعته
«مشي»

● ابراهيم صموئيل

قصص
مشغولة
برأس الأبرة

النسيج العصبي تتولد رعشة في كامل مساحة البدن.

ولهذا فهي تجربة في القص غاية في الدقة. والتعقيد، والحساسية، بحيث لا تحتل وسطا بين النجاح والفشل، إذ بعدد مختار ومحدد من الكلمات عليها أن تلفت النظر، وتخلق الدهشة، وتحفز الروح، وتخلّف لنفسها أثرا في نفس القارئ بعد ذلك. من هنا خصوصيتها وصعوبتها في أن: من اتساع الرؤيا واختزال العبارة وعمق الأثر.

أما كيف تتحقق وتجتمع أطراف تلك المعادلة الصعبة، فهذا ما يجعل الابداع سرا يستعصي على التقصي والتبويب والبرمجة.

إذا كان التكثيف السمة الأبرز — بين جملة سمات رئيسية — لفن القصة القصيرة... فإن هذا التكثيف يحتل دور القلب ومكانته وأهميته في تجربة القص الوليدة من ذلك الجنس الأدبي التي بات يطلق عليها اسم: القصة القصيرة جدا.

فتجربة القص هذه تختزل الكلام إلى حدوده القصوى، تنتزع زوائده وترهلاته واستطالاته، بحيث لا تبقى إلا على الجوهر الخالص، اللب مجردا من كل قشوره المحيطة به، الرؤيا في أوسع دلالاتها والعبارة في أضيق حدودها ومفرداتها.

ولو شئنا التشبيه لقلنا إن القصة القصيرة جدا ملامسة «لأعصاب برأس أبرة، فمن مس جزء بالغ الصغر في

امراتك.

لم يقل لها شيئاً، لكنه فكر في نفسه...
بالتأكيد ليست هي».

ثم لتأمل في تجلي الزمن وثقله على
السجين، وحته للأرواح الأدمية، داخل
الأسوار وخارجها، وتصديعه للعلاقات
بين البشر.

كذا يعيش سعود قبيلات تجربة
السجن، وبهذه الطريقة يقدمها إلى
القارئ: عادية سوى من أثارها المدمرة
التي، لو أراد، لأفاض في شرحها
وتفصيلها.. لكن القاص يتعمد هذا
التكثيف أسلوباً في كتابته، وهو ما
نلاحظه في قصص تستمد موضوعاتها
من أجواء أخرى خارج السجن.

هنا أيضاً - إن كان لنا أن نفصل بين
تجربة السجن وتجربة الحياة العامة -
يركز سعود قبيلات على اللقطة المشبعة
بالدلالة، وينتقي تفصيلاً صغيرة من
ملايين التفاصيل في الحياة كي يضعها
تحت مجهره القصصي معنى الحرية مثلاً
(كما في الحصان) أو حالة الذعر
المستديمة عند الناس (كما في مواطنون
صالحون) أو الكابوس المهيمن على
أفئدتنا (كما في نافذة) أو تراه يحفز طاقة
الحياة فينا، ويفتتا إلى ما قد سهونا عنه
من غياب الأحبة، لا عبر الحديث عن
علاقة بين اثنين من البشر، بل من خلال
أشياء الطبيعة وجماداتها، والتي يبيث
فيها القاص ببراعة من طاقة الحياة،
وتألق الروح، ودفع الحب ما يؤكد غنى
عالم هذا الكاتب ورهافة احساسه
واتساع رؤياه. لنقرأ قصة «حصاة»
كمثال على ما ذكرت:

«كان الطفل الذي ذهبت أمه يمشي،
فعثرت قدمه بحصاة، فأبعدتها عن أخرى
أصغر منها.

سعود قبيلات في مجموعته القصصية
الثانية: «مشي» ينجز قدراً كبيراً من تلك
المعادلة. فهو يلامس روح القارئ عبر
ومضاته السريعة الخاطفة المختزلة،
ويرعرعها، وذلك من خلال تجربتين
ناضجتين لديه: تجربة الحياة والسجن،
وتجربة الكتابة.

* في التجربة الأولى، تشف القصص
عن خبرة سعود بالحياة، ومعرفته
المفاصل الأدل في وعلى حيوات الناس،
وعلاقاتهم، وأحلامهم، وخيبتهم،
وبهجاتهم، وهمومهم.. تلك المعرفة
العميقة التي منها، وبسببها، أزاح من
قصصه مشاهد التعذيب والصراخ والدم
والسلاسل والقضبان والسجان مقتول
العضلات والسجين النحيل... إلى آخر ما
هو شائع في ما يسمى بـ«أدب السجون»
ليطبل على الانهدامات في نفس السجين،
وهاد خيياته، تفكك علاقاته الانسانية أو
تعثرها مع حبيبته، زوجته، والدته، أخيه،
ولده... وكذلك حالات الذعر والقلق
والتوتر التي تصبح ظلالاً، أو قل أشباحاً،
ترافق السجين وتلازمه حتى بعد إطلاقه
سراحه ونيله «حريته»!

إن قصص المجموعة مفعمة بالدلالة،
مكتنزة بالغنى، مكثفة على الدوام. لنقرأ
على سبيل المثال قصة «دعوة» يقول:
«جاءته دعوة، ما كان يستطيع
الاعتذار، فهيأ نفسه، وبينما هو خارج،
قال لأمه: لا تقلقي، فنجان قهوة، وأعود.
ها هي مرت سنوات، ولم ينته
فنجانها».

ولنقرأ، أيضاً، قصته الأخرى بعنوان:
«ليست هي» يقول:

«عرفها من خلف القضبان، فصارت
امراته. وحين خرج من السجن، بعد
سنوات، استقبلته عند الباب وقالت له: أنا

حزن الطفل وأعاد الحصاة الأكبر إلى مكانها إذ: ربما كانت هذه أم وتلك ابنتها». * أما في التجربة الثانية: تجربة الكتابة، فالقصص تشف عن خبرة الكاتب وموهبته، وتدل على تمكنه من الإمساك بال اللحظة العابرة في ظاهرها، العميقة الدلالة في محتواها.

انه يرصد الروح الأسيرة في نزوعها إلى التحرر من الجسد والزمن والمحيط (كما في حلم، وانتظار، ونافذة، وموت)، ويكشف عن الأشواق الرهيفة التي تكابد في الوصول إلى أحلامها (كما في: جبال، ومثابرة، ومشهد) ويجاري الأسى في مساربه الجوانية ومواجهه الصامتة الخفية (كما في: قفص ومسار، ورماد، ودهشة) ويلتغ مع طفولتنا وحزنها التي لا تشيخ، ولا يشيخ، فينا (كما في: شهد، ورحيل، وحصاة، وجوع، ومشاركة).

لقد عمد إلى مؤاخاة المتناقضات أو معاورة بعضها للبعض الآخر (كالحلم وانكساره، الموت والحياة، الجماد الساكن والنبات الحي، الشيوخوخة والطفولة، الحرية والقنّاص) ليثير ويجدد عبر تنافرها الدهشة البكر لدى القارئ، وبالتالي ليسرقه من مشاغله اليومية

الرتيبة إلى فسحات تأمل ذاته والتمعن في سيرورة حياته. على هذا النحو قصص كثيرة منها: الحصان، يحدث كثيرا، دهشة، قفص، حياة.. وغيرها.

ولا يتوكل الكاتب على حرارة اللقطة لتحمل قصته، بل يشتغل على نصه شغلا حثيثا وإعيا، فتراه، رغم صغر حجم القصة (إذ بعضها لا تتجاوز خمسا وعشرين كلمة) يهتم بافتتاحيتها، ونسيج بنيتها بما يشد الانتباه ويثير التأمل، موليا للقفلة عنائية مشددة (لما للخواتيم في القصص القصيرة من أهمية) بحيث تترك في نفس القارئ لستها الساحرة، المؤثرة على الدوام.

وإلى ما سبق يعني القاص بالمفردة، والجملة، والمقطع، والسياق عنائية العارف بالجنس الأدبي الذي يكتب، الخبر بحساسيته التي لا تحتمل أية زيادة أو نقصان في السرد والحوار.

لقد أمتعنا سعود قبيلات بقصصه فعلا، وأدهشنا بالتقاطاته الذكية، وهج أرواحنا لتتسحب من غفوتها ورتابة أيامنا فتتمعن مزيدا في نفسها، وتتأمل مليا في الناس وأحلامهم وهمومهم، والحياة ومعانيها وقيمها، تأملا طازجا، نديا، كما لو كان المرة الأولى.

فتحي غانم

الحائز على جائزة الدولة التقديرية في الأدب عام ١٩٩٥

الحلال والحرام في عالم فتحي غانم

● حسين عيد

شخصية «أم راتب بك»، وهي سيدة شديدة التقوى تكلف خدماتها مبروكة ان تسير وراءها أينما سارت في حجرات البيت الكبير ومعها منبه يذكرها بمواقيت الصلاة.

في رواية «الغبي» نقرب من طقس الصلاة ذاته، حين نحسه مع الغبي، وهو يؤديه بحواسه «ثم ركع معهم أو هكذا خيل إليه، فلأمر ما كان يشعر بأن داخل جسده فضاء عريضا، يتسع للحجرة بحصيرها وفراشها وجدرائها ونافذتها والزرقة المضيئة خارجها»، «فإذا زعقوا بكلمات «الله أكبر»، فهي تدوي في جسد الغبي وتهتز لها أطرافه فتتهتز لها جدران الحجرة والنافذة والزرقة المضيئة خارجها. فلما رفعوا أصواتهم «السلام عليكم ورحمة الله وبركاته» كان الفضاء داخل جسد الغبي يزداد اتساعا فيشمل كل ما رآه طوال حياته».

نموذجان

في رواية «زينب والعرش» تجسيد لشخصية المتدين، القادر على التصرف

يعتبر الكاتب العربي فتحي غانم من كبار الروائيين العرب، بما له من رصيد ضخم من الأعمال الأدبية التي نالت إعجاب القراء والنقاد، فقد أصدر - حتى الآن - خمس عشرة رواية وأربع مجموعات قصصية.

غاصت أعماله في أعماق المجتمع، كما حفلت بصراع عنيف بين الأفراد من أجل التحقق وإثبات الوجود والصعود إلى العرش.

كيف كانت رحلة تلك الشخصيات مع الحلال والحرام؟!

كيف انتهى بهم المآل؟!

رحلة صراع الشخصيات على سلم الصعود بدأت قوية وتصاعدت حتى وصلت إلى أوجها في رواية «زينب والعرش»، واكبتها تنويعات مختلفة على معزوفة الزواج، في ذات الوقع كانت هناك رحلة أخرى نحو الدين، بدأت باهتة في أعماله الأولى وتصاعدت عنيفة في أعماله الأخيرة، لتجد في فعل الزواج متنفسا لها، ثم تستقل تماما في مجموعته القصصية الأخيرة.

في رواية «الرجل الذي فقد ظله» نجد

من الانتحار.

وتحقق له فعلا ما أراد، وتزوج يوسف وزينب، بعد أن أجبرت أمها نور الدين (زوج زينب) على تطليقها..

إنه نموذج للمؤمن الكامل الذي «لا يعرف ان في الدنيا شيئا غير القرآن وآياته وسنة الرسول عليه الصلاة والسلام».

وهناك أيضا في رواية «زينب والعرش» نموذج آخر على طريق الإيمان، وهو يوسف منصور الذي يخاطب دياب قائلا: «لست مؤمنا كما يجب ان يكون الإيمان في الحقيقة. ان الشكوك في وجود الله تساورنى وأضيق بها ولكنى لا أستطيع ان اتخلص منها.

فلما قال له دياب ان هذه الشكوك هي وسوسة الشيطان وانها أمر طبيعي، لأن الشيطان يلاحقنا بوساوسه. قال له يوسف إن القضية أخطر من حصرها في وسوسة الشيطان. وإن فقهاء المسلمين يرون اننا نولد بفطرتنا وهي الإسلام، وان علينا ان نصل إلى الإيمان الحقيقي بتأمل الحياة وأسرار الكون وما فيه من آيات واننا لا نملك ان نهدي انفسنا ولكننا نبحث ونتأمل ونفكر حتى يهدينا الله كما هدى يوسف ببرهان ربه»، وهو نفس ما يردده راوي قصة «بعض الظن إثم.. بعض الظن حلال» بعد ذلك لمسيحي يفكر في الإسلام، حين يقول له:

«نحن نعتقد ان فطرة البشر هي الإسلام والتوحيد بالله.. وإذا كان اليقين لا يسعفك. والشكوك حول وجود الله تحاصرک ولكنك مازلت تبحث وتريد ان تصل إلى اليقين ثم حدث وان توفاك الله قبل ان تصل إلى هذا اليقين، فأنت ميت بفطرتك التي لم تلوثها بالشكوك.. اي انك تموت مسلما موحدا بالله.. ان الإسلام يفهم طبيعة الإنسان ولا يجعل من أزمته

عندما تدلهم الظروف، هو «عم صالح الأخرس»: رجل شريف، هو أداة في يد قدرة الله، «كان يؤمن إيمانا حقيقيا بأنه لا يفعل ما يفعله، وان الله هو الذي يحركه ويوجهه أينما شاء، حتى لو ثار وغضب، فهو في قرارة نفسه غير غاضب، ولكن الله هو الغاضب، والواحد منا مجرد عبد بلا حول ولا قوة، فالحول والقوة بالله» عمل بوابا لفترة، و«كان راضيا بأنه يحصل على أجره في مواعيده المنتظمة كل شهر، وكان راضيا بصحن الفول»، وكان يقبل الآخرين كما خلقهم الله. ثم عمل فراشا لمكتب عبد الهادي النجار، فكان يحاسب زواره حسابا عسيرا. وهو رجل لا يعرف الخوف. هجر زوجته في قنا، وكان قد تزوجها عقب عودته من السلطة، وأنجبت له عيالا كثيرين، وذات يوم استيقظوا ولم يجدوه، كان قد هج إلى بحري.

إذن، صالح الأخرس يملك إيمانا عميقا بالله، و«لا يعرف ان في مصر ولا في أي مكان آخر في العالم قواطين غير ما شرع الله»، لذلك نجده في الأوقات الحرجة، وعندما يسقط في يد الجميع، ولا يستطيعون التصرف، يبرز هو قويا، واثقا، شامخا، ويجيد التصرف، تماما كما حدث عندما عرف ان زينب هربت مع يوسف منصور، فإذا به يقابلهما، ويسألهما إن كانا يرغبان في الزواج، فتقرر زينب أنها لا تريد العودة إلى نور الدين (زوجها)، ويوضح حسن انه سيتزوجها على سنة الله ورسوله، فيقول صالح الأخرس «إذا كان هذا هو ما تريدان فلا بد ان يتحقق بإذن الله»، ثم طلب منها أن تعود إلى بيت أبيها، حتى يتم كل شيء فيه وهي عزيزة مكرمة، وهو قادر على معاملة أمها، لأنه سبق أن منعها

هذه إثمًا».

أبوي يعودان من الحج فيرفضان رؤية زوجتي.

قال كلارك: يبدو انهما أقرب إلى الإسلام.. أما أنت فأقرب إلى المسيحية.

فصاح يونس غاضباً: هذه معان تتحدثون عنها بغير فهم، الإسلام فيه رحمة وتسامح بلا حدود.. والإسلام يحتوي على الحب الذي دعت إليه المسيحية.. لان الإسلام يكمل بناء الدين ويختتم رسالة السماء، فهو لا ينقض ولا يهدم، بل يكمل ويطور.. الإسلام فيه كل رسالات السماء..

قال كلارك بسرعة: لا أريد أن أتورط معك في مناقشة دينية... فهذا هو ما حذروني منه قبل أن أجيء إلى بلادكم، وأرجو ألا تغضب أو تسيء فهمي» (هنا مس فتحي غانم - بذكاء - طبيعة تكويننا، واستطاع الأجنبي أن يبلور «كل شيء يتحول إلى مشاعر دينية»).

والآن، ماذا كان تأثير زواج يونس على والديه، اللذين يعتبرانه أشبه بفضيحة أو كارثة؟!

لقد اتخذ الشعور الديني عند زهيرة هانم - امه - اتجاهاً إلى الاهتمام بزي إسلامي خاص، رسمته بنفسها، وقالت انه يتفق مع أحكام الشرع، ويجمع بين الأناقة والوقار. «وان قالت بعض السيدات، ان الحركات التمثيلية التي تتظاهر بها زهيرة، هي حركات متعمدة، حتى تشغل نفسها وتشغل أنظار المحيطين بها عن التفكير في الكارثة التي وقعت بزواج يونس من فاطمة».

أما النائب العام (الأب)، فقد انزوى في حجرته، «لا يكلم أحداً، وكان ينتظر صوت المؤذن في التلفزيون ليقوم ويصلي، وكان بين الصلاة والصلاة، يقرأ القرآن، أو يخرج من مكتبته كتب الفقه والتفسير

إذن، يوسف منصور شخصية تبحث عن الحق والعدل بحكم تربيته، وما ورثه عن ابيه المستشار، لذلك فهو سرعان ما يجد في الإسلام ملاذاً، وحين يحب زينب يصير على الزواج رغم ما يعترض الزواج من شدائد، وبفضل إيمانه، ومؤازرة صالح الأخرس تحقق له ما أراد.

هنا. نحن إزاء نموذجين للمواطن المؤمن، احدهما نموذج كامل، منح دعمه للزواج حتى تحقق، والآخر فرد عادي تساوره الشكوك ليصل إلى الإيمان، وحين يجد محبوبته، يصير على الزواج منها. لاحظ هنا الارتباط بين الإيمان بالله والزواج، وكأنهما ركنان أساسيان يقوم عليهما المجتمع الصالح..

اقترب من الدين

في رواية «قليل من الحب.. كثير من العنف» علل يونس لزميل عمله الأجنبي كلارك، سبب زواجه من فاطمة، ابنة المنولوجست، التي تختلف عنه طبقياً، بقوله: «كنت أول الأمر أريد أن أشعر باحترامي لنفسي، واني أقف ضد الظلم.. واستطيع ان أقدم العون والمساعدة لمن هي في حاجة إليهما.. ولم أجد شيئاً يمنحني القوة لأحقق ما أريده سوى الحب...»

قال كلارك: انت ياعزيزي تتحدث عن الدين.. لا الحب.

وأردف كلارك: حقا انت ابن هذه البلاد.. كل شيء يتحول إلى مشاعر دينية.. حتى الحب.

قال يونس وهو يشيح بوجهه، في اتجاه الطريق المفضي إلى الاسكندرية: ولكنه ليس تماماً مثل الشعور الديني الذي جعل

الدين واحد والرب واحد، ولا أريد الآن الاعتراف في الكنيسة على كرسي الاعتراف، بل الاعتراف إلى البشر.. كسل البشر.. لنواجه أنفسنا، كمسيحيين، أو مسلمين، فالدين ليس مخبأً نهرب فيه، ولا دعوة للكتمان ودعم المصارحة، وليس فترينات للدعاية ولا شيء بعد ذلك».

وعلى نفس طريق الفهم الصحيح للدين، ومواجهة النفس، تعترف ماريا لحفيدها - المنتمي لإحدى الجماعات الدينية المتطرفة - «إن الشر جميل في عيوننا يا كريم. في يوم ما كان جدك غريبا عني.. وكنت أتمنى أن أتزوج وأن يكون لي أولاد وأحفاد لهم جمال شاب اسمه توني برتولدي أو حتى في جمال أبي.. ولكنني عرفت أن الجمال الحقيقي.. في قلوبنا.. كان جدك يقول لي: استفتي قلبك يا ماريا.. فهذا هو الإسلام.. وسكنت لحظة، قبل أن تقول: أنا لا أنصحك ولكنني أقول لك استفت قلبك».

هنا لقاء متسامح متفهم لحركة الأديان. دعوة لتوسيع الأفاق، للانفتاح على الآخرين، لاستيعاب الواقع، للحب، فكان حتماً أن يبكي كريم، وهو يرى بين دموعه آخر ما تبقى له من جدته، لقد وضع أن كريم يحب جدته، وهذا الحب غلب أية أفكار أو اجتهادات سياسية أو دينية تورط فيها. أن مشاعر الحب بين الجدة والحفيد لن تتعارض مع شعور ديني صحيح».

دين الفطرة

بعد أن وضع أن زواج يونس ابن الأكبر من فاطمة ابنة المنولوجست في رواية «قليل من الحب.. كثير من العنف» كان في جوهره ترجمة لمشاعر دينية، ثم

والكلام ويحاول قراءتها، فيقرأ عدة سطور، فيها جمه النعاس، ويغفو، وفترت علاقته بزهيرة، وانقطعت صلته بسارة.. هنا، لا بد من وقفة، لنقارن، فالدين يبدو هنا نافذاً في حياة هؤلاء الأفراد اليومية.. يونس تزوج فاطمة، لتقديم العون والمساعدة لها، وهو شعور ديني، فهمه خطأ على أنه حب. أما الأم والأب فقد عزلا نفسيهما، عزلا إراديا بين طقوس دينية.. لقد اهتمت الأم بمظاهر شكلية للدين، وأغرقت نفسها فيها، هرباً من مواجهة الواقع. كذلك فعل الأب، حين راح يتلمس العزاء بين أداء طقوس الدين وقراءة القرآن والفقه أو النوم، تنصلاً من مسؤولية مواجهة الواقع.

إنها دعوة للاقترب من الدين، وفهمه الفهم الصحيح، بدلاً من الهرب من مواجهة الواقع المعاش بطقوس متطرفة..

دعوة للمواجهة

في رواية «بنت من شبرا» يعمق فتحي غانم ما بدأه في الرواية السابقة، من حتمية الاعتماد على الفرد في التطبيق الصحيح للدين، في غيبة سلطة الدين السياسية والعسكرية وغيبة سلطة رجال الدين وفي ظل مشيئة إلهية عليا، تحرك الكون، وتدير الحياة، وتدفع بمصائر البشر إلى غاياتها الأخيرة. فها هي ماريا (الإيطالية، المسيحية) بعد أن تزوجت كريم (النموذج الجديد للفرد) المحامي (بما يعني الوعي الكامل بحقوقه وواجباته في المجتمع، طبقاً للقانون الوضعي)، المسلم (المتفهم لروح الدين الإسلامي) تقول «لم تتغير مشاعري الكاثوليكية عندما تزوجت كريم، لأن

فيقلب الراوي «لعله أراد ان يقنع نفسه انه مات وولد من جديد، وقد اكتمل إيمانه، حتى انه يريد ان يعلمني كيف يكون الإيمان».

وعندما مات جورج مكريدي، كان انطباع راوي القصة «انه مات قضاء وقدرًا.. وانه كان يشعر بإحباط من حياته وكان يريد ان يغيرها.. يريد ان يتزوج فتاة مسلمة ويدخل دين الإسلام، وكان في قرارة نفسه يبحث عن النجاة. ولكن الرحلة التي قطعها ليصل إلى بر الأمان ارهقته وأضعفته فسقط وهو يوشك ان يقبض بأصابعه على طوق النجاة»، «بعد ان اكتشف في رحلة المعاناة مع النفس ان فطرته هي الإسلام، وسمعتة بنفسه يردد في المستشفى ان لا إله إلا الله وان محمدا رسول الله».

بين الخير والشر

إذن، لقد حسم الأمر، فالإسلام دين الفطرة، والطريق بين وما على البشر إلا السير فيه، فيكون منطقيًا بعد ذلك، ان يعود فتحي غانم ثانية إلى أرض الواقع، في قصة «التوأم» - مجموعة «بعض الظن إثم.. بعض الظن حلال».. ليقدم خلاصة تجاربه وعصارة فنه...

«التوأم» تلخيص، أو رمز للحياة نفسها، شخصاهما وجهها الحياة..

في هذه القصة، نحن في مواجهة صراع أزلي، بين الحياة الدنيوية ومغرياتها المادية، متجسدة في شخصية (صفوت)، وبين الحياة الروحانية، المتواضعة، البسيطة، متمثلة في وجهها الثاني (يوسف).

صفوت قوي، جبار، متغطر، لاهث دائما وأبدا، لتبوأ (العرش)، يدوس في

التقدم خطوة أخرى على طريق تلاقي الأديان، في رواية «بنت من شبرا»، من خلال زواج كامل بين محامي، مسلم (النموذج الجديد المطلوب للمواطن، الذي يتفهم قوانين سلطة الدولة المستوردة التي يعيش في ظلالها، ويتناول الدين بسماحة) وبين مسيحية كاثوليكية انتهت إلى الإيمان بعدم جدوى السعي إلى السلطة، وان الأهم هو الحب الذي يؤلف بين القلوب، فكان حتما في قصة «بعض الظن إثم.. بعض الظن حلال» - ضمن مجموعة بذات العنوان - ان تحسم الأمور، وان يقدم فتحي غانم الوجه المقابل للعلاقة السابقة لمواطن مسيحي عادي اختار طريقه في الحياة، واختار أن يتزوج من فتاة مسلمة، وان يشهر إسلامه..

المواطن الانجليزي هو جورج مكريدي، مراسل صحيفة الكرونيل اللندنية في القاهرة، جاوز الأربعين من عمره، وما زال يحن إلى رعاية الأم، ورغم انه سليل أب وأخ متعصبين دينيا، إلا انه اختار طريقا آخر، حين فضل الزواج من فتاة فلسطينية (ليلي) مسلمة من عائلة سنية، واختار بذلك ان يدخل دين الإسلام، وحين قضى يومين في غيبوبة اثر إصابته بتسمم من الطعام، عبر عن تلك الفترة بقوله للراوي «صدقني.. أنا مسلم كما تقول بفطرتي.. شعرت بذلك وأنا ميت»، ثم يوضح «كنت جثة بلا أنفاس، ومع ذلك يخيّل إلي الآن اني أذكر تلك الفترة. أذكر أو هكذا يخيّل إلي ان أذكر، اني كنت في حالة صفاء تام، مستريح بالصمت الكامل من حولي. نفس الصمت الذي عرفته وأنا جالس إلى ليلي.. كنت أشعر كما لو كانت معي خفيفة مريحة.. كنت منتشيا بهذا الذي أنا فيه.. هذا الموت».

طريقه كل القيم، بدءاً من الاخوة (حين يسلب اخاه حقوقه)، وانتهاء إلى انتهاك كرامة الآخرين، لانه يرى انها «مسألة لا تعني أحداً. الكل يبحث عن قرش يستفيد منه، ولا أحد يرفض القرش من أجل الكرامة». أما يوسف فهو وديع طيب، يعيش في عزلة، منشغل بالموسيقى والشعر، وتذوق كل ما هو جميل في الحياة، لا تهتمه المظاهر الدنيوية الباذخة كالسيارة، بل يأسى لآلام الآخرين، حتى انه قذف بحافظة نقوده إلى صبي مهلهل الثياب، هزيل الجسم، من السيارة حين شتمه صفوت واطلق مبتعداً بالسيارة التي تقلهما، وأيضا يمتلك شفافية روحية حتى انه شعر بموت الأب قبل ان يموت بأيام، إضافة إلى إيمان عارم وثقة في الله بغير حدود.

صفوت عملي، يفهم حركة (السوق)، يدير أعمالهم بنجاح، وينجح في زواجه من ابنة الأكابر في زواج خرافي، يوسف لا يعرف كيف يدير العمل، فيترك الأمر لأخيه، قانعاً بما يكفيه طعام يومه، لذلك فشلت خطوبته الأولى، لثقته الزائدة في أخيه، لكنه لا يهتم، لأنه كان معجباً بياسمين ابنة الحاج سيد خفير عزبتهم، التي رفضتها الأم، وأخروسته، واختارت له عروساً آية في الجمال وذات مال وجاه. بعد قرارات التأمين، صودرت أموال صفوت واغلقت مكاتبه وشركاته، فسافر إلى بيروت، بينما سافر يوسف إلى عزبتهم التي لم يبق منها سوى عشرين فدانا، فصار قريباً من ياسمين التي أحبها، وقبلت امه حين أخبرها برغبته في زواج ياسمين، وقالت «الدنيا تغيرت».

فقال لها: «أنا وياسمين لن نتغير يا أمي» (إحياء إلى ان مغريات الحياة المادية من أملاك وعز وجاه إلى زوال، أما

جوهر الروح الأصيلة، فهو باق لا يتغير). هاجر صفوت إلى أوروبا، حيث نجح وحقق ثروة في بلاد الانجليز، وطلق زوجته التي ضاقت بمغامراته مع بنات أوروبا الشقراوات، بينما يوسف بعد مضي ثلاث سنوات من زواجه لم ينجب، فنصحوه باستشارة طبيب انجليزي مشهور في لندن، فذهب، حيث اتيح له ان يقابل أخاه، فاكتشف انه بلغ به الغي مداه، فإذا به يتحدى القدرة الإلهية في لحظة زهو متغترسة، قائلاً «أخوك لن يغلبه أحد»، ويجزم بما لا يعرف حين يتدخل في مجريات الغيب، حتى يعير اخاه انه لن ينجب أبداً.

وحين جاءت سنوات الانفتاح، عاد صفوت جباراً، عاتياً، فانزعز القصر، واعدلها شقة في المهندسين، فتساءل يوسف «لماذا يا إلهي منعت عني أية رغبة في المنافسة أو الصراع لأحصل على نصيب من هذه المتعة - المال والبنين - لماذا أنا قانع بزوجة فلاحه، قانع بما يكفي لإطعامنا، قانع بأقداري التي حرمتني الولد.. انها مشيئتكم يا إلهي.. أردت ان يكون الأمر هكذا منذ جعلتنا توأماً».

هنا اعتراف كامل بطبيعة يوسف الروحية وقناعاته، وتسليم تام بالمشيئة الإلهية وقبول لها. أما زوجته ياسمين، فقد عبر يوسف عن مشاعرها بقوله «كانت ياسمين تبتسم في دلال وتحضنني وتقول لي «ما قيمة القصر، وأنا أملك صاحبه، انت الإنسان وانت الاسم وانت السيرة والحسب والأصل، أما القصر فحجارة وحديد وخشب».

هنا تأكيد لروحانية ياسمين وقناعاتها، فليس المهم ما يمتلك الإنسان من جماد لا قيمة له، بل المهم هو جوهر الإنسان

لست في قوتك».

ومنذ تلك اللحظة، ايقن صفوت ان الاضطراب الذي أصاب الدم في عروقه، والذي اثبتت التحاليل الطبية انه سرطان الدم، يرجع لتلك المقابلة، وكان السبب الذي عجل بنهايته.

يبقى في هذه القصة ملمحان هامان الأول، انها تمتد طويلا في الزمن. انها القصة / الرحلة أو القصة / الحياة، بكل ما بلورته من مفاهيم، وما اعترها من تغيرات، فساحة الصراع لم تعد مقتصرة على الطامحين الى (العرش) وحدهم، بل هناك أيضا الجانب المقابل، أولئك البسطاء، المتواضعون، الذين زادهم إيمانهم وإصراراً على المضي في طريقهم..

أما لمن سيكون النصر في النهاية؟

هنا مستويات للصراع، الأول بين صفوت ويوسف.. وبمنطق الدنيويين، فإن صفوت انتصر، لكن الصراع لم ينته، فهناك مستوى آخر مواز له بين صفوت وذلك (الطيب)، الذي انتصر فيه (الطيب)، الذي لا اسم له وان كان يرمز ليوسف ولأمثاله..

إذن، فالصراع لم يحسم، والحياة جولات صراع متتالية، والنتائج نسبية، فيوسف (الطيب) يستمتع بما في الحياة من جمال وخير لا يستطيع ان يستشعره أخوه، الذي كنز المال والقوة والبنون والنفوذ، والتي من المؤكد انها جميعا إلى زوال.. ولكن يظل هناك مغزى آخر، يكشفه الملمح الثاني في هذه القصة، وهو بناءها الدائري، فأحداث القصة تبدأ بصفوت يقتحم حجرة أخيه الذي كان يعزف على العود، ليخبره ان الوقت غير مناسب للعزف لأن أباه مريض، ويموت بعدها الأب. فإذا نفس المشهد يتكرر، في نهاية القصة، ليجد يوسف ابن صفوت،

بمشاعره وأحاسيسه وأفكاره النبيلة.

ويستمر الصراع ضاريا بين المادة والروح أو بين الشر والخير، على مستوى آخر، بناء على نبوءة يوسف لأخيه «إن رجلا واحدا قد تقابله، يستطيع ان يقتلك». هذا الرجل الطيب، هو (المتدين)، الذي «يعرف ربه، ولا سبيل إلى النفاذ إليه». انه امتداد لنفس النموذج السابق، الذي تطور عبر الروايات والقصص السابقة، فإذا به هنا يمتلك يقين الإيمان، ويتصرف في الواقع بوحى منه. وإزاء فشل صفوت المتكرر معه، لأنه كان محصنا ضد ما يقدمه له من رشاو وإغراءات، ورغم انه كان من الممكن ان يتجاوزه ويحصل على الموافقة رغم انفه من رئيسه، من وكيل الوزارة، من رئيس الوزراء بعلاقاته ونفوذه وأمواله، لكنه تذكر قول أخيه، فركب رأسه، وقرر ان يتحدى أخيه، وهدهاه تفكيره (الشرطياني) أن يتسلل إليه من خلال الدين، حين اشترى من الصاغة مصحفا ذهبيا، معلقا في سلسلة ذهبية، قدمه إلى زوجة الرجل خلال غيابه لصلاة الجمعة، واثقا انه لن يستطيع ان يحرمها من الذهب الذي سحرها، بينما يهييء له القرآن أن يقبل الهدية.

وبعد أيام طلب الرجل مقابلة صفوت، الذي قال لنفسه منتشيا أنه جاء يطلب المزيد، فقد تعود ان الذين يتمتعون أول الأمر، ينقلبون بمجرد استسلامهم الى ديدان شرهة لا تكف عن طلب المزيد. لكن الرجل أخرج له مظروفا وضعه على مكتبه به ثمن المصحف والسلسلة، بعد ان اضطر إلى بيع قيراطين ورثهما عن ابيه لسداد الثمن. ثم أضاف «أرجوك لا ترهقني.. انا لست ندا لك ولا أطعم في شيء منك.. اتركني في حالي.. فأنا أعلم اني

جالسا جلسته السابقة، ممسكا بنفس
العود القديم، يعزف نفس اللحن، فيكون
ذلك إيذانا بموت صفوت..

هذا البناء الدائري، يلح على ان الحياة
جولات صدام، قد ينتصر الشر (صفوت)
فيها تارة، أو ينتصر الخير (الطيب) تارة
أخرى، حين تخلو له الساحة، وتنسبط
أمامه الدنيا بكل إغراءاتها، متاحة، وفي
متناول يده، فيصبح الخيار أمام
(الإنسان) مطروحا.. هل يتقدم ويقتفي
أثر الأهواء، ومظاهر البذخ، ويلغو في
الأرض، فكثيرون تختلط عليهم الأمور،
فيظنون الخير شرا؟.. أم يتواضع ويقنع،
ويقبل حياته كما أرادها الله؟!

وبطبيعة الحال، وإزاء هذه النهاية
المفتوحة، لا بد ان نعي انه لا بد ان ينتصر
الحق، ويعلو الخير، وينتشر الضياء، ويعم
الحب، فالخيار محسوم.

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الرحالة والمبعوثون الى منطقة الخليج العربي عبر العصور في ندوة ينظمها مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث بدبي

المحاور ١٤ باحثا بقصد الوقوف على القيمة العلمية لهذه الكتابات والتقارير والوثائق بوصفها مصدرا تاريخيا للمنطقة وبيان أثرها لدى القاريء العربي والأروبي ونتائجها السلبية والإيجابية وستشارك بهذه الندوة أكثر من خمسين جهة ثقافية ومراكز البحث المهتمة والجامعات من دول مجلس التعاون والعالم العربي والغربي وذلك في الفترة من ٨ — ١١ أبريل ١٩٩٦ في قاعة اجتماعات غرفة تجارة وصناعة دبي كما يرافق الندوة معرض متخصص بأعمال الرحالة والمبعوثين ويتضمن مجموعة من الخرائط والصور والكتب.

ينظم مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث بدبي بالتعاون مع جامعة الامارات العربية المتحدة والمجمع الثقافي بأبوظبي ندوة دولية بعنوان «كتابات الرحالة والمبعوثين عن منطقة الخليج العربي عبر العصور، عرض، نقد، تحليل» وتتناول الندوة أربعة عشر محورا تلقي الضوء على الرحالة والمبعوثين الذين زاروا المنطقة منذ العصور الاسلامية الأولى حتى عام ١٩٦٠ من خلال كتبهم وتقاريرهم ومشاهداتهم ووثائقهم بمشاركة نخبة من منتقاء من الباحثين الأكاديميين المتخصصين عربا وأجانب كما يقوم بالنقد والتحليل على هذه

تقرير لجنة التوصيات المنبثقة عن ندوة: <http://Arch>

«كتابات الرحالة والمبعوثين عن منطقة الخليج العربي عبر العصور»

«كتابات الرحالة والمبعوثين عن منطقة الخليج العربي عبر العصور، عرض، نقد، تحليل» ضمن الفترة الواقعة في العشرين والحادي والعشرين والثاني والعشرين من شهر ذي القعدة لعام ١٤١٦ هـ الموافق للثامن والتاسع والعاشر من شهر ابريل/نيسان من عام ١٩٩٦ م حضرها لفيف من العلماء والباحثين العرب والأجانب المتخصصين بموضوع الندوة التي عقد على هامشها معرض ضم كتباً وخرائط ومتعلقات تتصل بالرحالة الذين أُلوا بالجزيرة العربية والخليج.

تحت رعاية صاحب السمو الشيخ مكتوم بن راشد آل مكتوم نائب رئيس الدولة رئيس مجلس الوزراء حاكم دبي، وفي غرفة التجارة والصناعة بدبي أقام مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث بالتعاون مع جامعة الامارات العربية المتحدة والمجمع الثقافي، وبمساهمة كل من مكتبة التراث العربي والإسلامي للشيخ حسن بن محمد بن علي آل ثاني في الدوحة وغرفة التجارة والصناعة بدبي ومجلس ترويج التجارة والسياحة وشركة طيران الامارات... أقام ندوة

افتتح فعاليات الندوة والمعرض سمو الشيخ حشر بن مكتوم آل مكتوم ممثل راعي الحفل والمعرض بحضور جمهور من الشخصيات الدبلوماسية والعلماء والمفكرين والمشاركين وممثلي عدد من المنظمات التربوية والثقافية والبحثية إضافة إلى ممثلي الجهات المساهمة وكذلك المهتمين بشؤون الثقافة.

وكانت البحوث المقدمة إلى الندوة من السادة الآتية أسماؤهم وهم:

الدكتور دينيزيوس إيكبوس

الدكتور حمد بن صراي

الدكتور عبدالهادي التازي

الاستاذة ماريّا فارينا

الدكتور انطونيو فارينا

الدكتور عصام سخيني

الدكتور محمد رزوق

الدكتور كالفن الن

الدكتور ب.ج. سلوت

الدكتور فؤاد شعبان

الدكتورة فراوكة هيردوبي

الدكتورة فاطمة الصايغ

الدكتور حسام مهدي

الدكتور ديل. ف. إيكلمان

الدكتور حسين محمد فهم

المستر جوليان ووكر

وقد عقب على المحاضرين كل من السادة:

الدكتور عبدالله الغنيم

الدكتور حسن النابودة

الدكتور عصام الرواس

الدكتور علي أبا حسين

الدكتور روبرت لاندن

الدكتور آدموند غريب

الدكتور عبدالملك التميمي

الأستاذة نهدت فتحي صفوت

الدكتور أحمد طربين

هذا وقد انبثقت عن الندوة لجنة لتقويم أعمالها وتقديم التوصيات والمقترحات اللازمة، تألفت من كل من السادة الدكتور آدموند غريب، الدكتور ديل. ف. إيكلمان، الدكتور عبدالملك التميمي، الدكتور عبيد بن بطي، الدكتور فؤاد شعبان، الدكتور نزار أباطة.

اجتمعت اللجنة وتداولت ما جرى في الندوة وناقشت أعمالها فتوصلت إلى التوصيات التالية:

(١) العمل على نشر جميع أعمال الندوة من بعد مراجعتها من قبل أصحابها في ضوء الملاحظات التي أبديت والمناقشات التي جرت. وكذلك نشر دليل تعريفى بما ضمه معرض مقتنيات الرحالة وأعمالهم، وكتاب عن التطور التاريخي والفني لرسم الخرائط المتعلقة بالمنطقة.

(٢) تقترح اللجنة على مركز جمعة الماجد تنظيم ندوات دورية تتناول موضوعات مختلفة مع التركيز على المسائل التي تهم منطقة الخليج.

(٣) تحت اللجنة القطاع الخاص في الخليج على القيام بعقد ملتقيات ثقافية تعالج موضوعات حيوية، تفيد البحث العلمي في المنطقة.

(٤) تعد هذه الندوة نموذجاً مثالياً للتعاون الثقافي الناجح بين المؤسسات الثقافية الخاصة وغيرها. ولذا فاللجنة تناشد جميع الهيئات المماثلة أن تسعى متعاونة للتنسيق فيما بينها بشأن عقد ندوات على غرارها.

(٥) توصي اللجنة بالعمل على صنع قاعدة معلومات عن أدب الرحلات وعن أعمال الرحالة الذين زاروا الجزيرة والخليج ونشرها في كتاب توثيقي.

وأخيراً تشكر اللجنة كلاً من مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث وجامعة

الإمارات العربية المتحدة والمجمع الثقافي
على عقد هذه الندوة وجمع هذا الحشد من
العلماء والباحثين من الجنسيات المختلفة
الذين قدموا بحوثهم القيمة كما تشكر
السادة المنظمين على حسن الإعداد
والتنظيم المثالي والقيام المتميز على شؤون
الضيافة وتقديم التسهيلات والاختيار
الموفق لمكان الندوة والإقامة.
والله الموفق،،،

دبي في ٢٢ ذي القعدة ١٤١٦ م
١٠ ابريل / نيسان ١٩٩٦ م

رئيس القسم الثقافي والاعلامي بالمركز
محمد فاتح زغل



أثارت الأعمال الدرامية السورية التي عرضت خلال شهر رمضان المبارك موجة واسعة من الحوارات في الأوساط الثقافية السورية وفي الصحافة المحلية المكتوبة والمرئية والمسموعة، مما يدفعنا إلى التوقف قليلاً لتأمل هذه الظاهرة، التي تعكس بالفعل ولو بشكل مضمحل المناخ الثقافي السوري بتعدد اتجاهاته الفكرية والجمالية، سيما وأن التلفزيون بات الوسيلة الأكثر انتشاراً بعد تراجع السينما وانحسار المسرح في رسم وتحديد

الدراما التلفزيونية السورية بين مفهومى «التأسيس» و«الزوبعة الشكلانية»

ملاحم المشهد الثقافي، مما يفسر لنا اهتمام الناس الواسع ومتابعتهم للندوات والحوارات التي جرت حول الدراما السورية، خاصة بعد تبلور اتجاهين رئيسيين على صعيد هذه الدراما، الأول يمثل المخرج نجدة اسماعيل انزور صاحب «نهاية رجل شجاع»، و«الجوارح» وأخيراً «إخوة التراب» عن سيناريو للكاتب حسن م. يوسف، والاتجاه الثانى يمثل المخرج هيثم حقي الذي حاز مسلسل الدرامى الأخير «خان الحرير» عن نص للكاتب نهاد سيريس على نجاح كاسح، خطف مخرجه وكاتبه على أثره الأضواء ودفع الناس فى كل مكان، وبشكل خاص فى مدينة حلب إلى التعبير عن غبطتهم بأشكال مختلفة «استقبال أسرة العمل بالزيينات والحلوى.. عقد ندوات تكريمية.. اتصالات هاتفية.. الخ».

فى هذه الرسالة سنحاول - قدر الإمكان

● دمشق: على الكردي

فيسعى إلى إثارة الزوبعة من جديد. لنرى أثر مسلسل «الجوارح» لنجدت انزور كمثال فقط وليس اتهاماً، إن أكثر ما أخشاه أن يتحول «الجوارح» إلى مدرسة يحتذى بها الآخرون دون أن يدركوا أن تلك الأنيا ب ورقية».

لنتأمل كيف يتوقف أي مخرج عن أحداث يريد التعبير عنها وجرت في مرحلة هامة، أنى أسعى للتفريق بين اختيار المرحلة، وبين التعبير عن أحداث جرت في تلك المرحلة. يضيف «ملص»: حين يختار هيثم حقي في «خان الحرير» تلك المرحلة من تاريخنا الوطني الحلبي بكل الاحتمالات، ويختار للتعبير عنها مدينة - حلب «تلك المدينة الجميلة والهامة التي لم يتناولها على صعيد التلفزيون الآخرون في الوقت الذي مجوا فيه (.....) مدينة هامة أيضاً كدمشق». ويختار من حلب سوقاً تجارياً يجمه عنوان العمل، فإن هيثم حقي يعلن ما يريد. انه يشرح الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والوجدانية لشخصياته ضمن حدث درامي لا يحيد عن المرحلة ولا يختلق لها أحداثاً لا تشبهها. (....) هناك مفهوم لا يتناوله النقد ألا وهو مفهوم الحل الذي يتخذه المخرج مرجعاً لا يغيب عنه أبداً في سياق إبداعه للعمل وتنفيذه، أي انه لا يجد لكل مشهد حله الدرامية والبصرية بعيداً عن الهدف الأعلى الذي يمسك العمل ككل، وبرأيه أي مشهد في «خان الحرير» بني وصور بشكل لا ينفصل ولا يناقض سعي المخرج في أن يأسرنا عبر الحدث في هذا المشهد.

إن كل مشهد سينمائي أو تلفزيوني له مرجعية في ذهن مخرج العمل، هذه المرجعية مستمدة من العمل ذاته، فحين يختار لمثليه ايقاع الأداء، ويختار زاوية

— تكثيف آراء بعض المثقفين السوريين، وبعض المبدعين الذين كتبوا شهاداتهم، أو تحدثوا في بعض الندوات التي تابعتها عن مفهوم الدراما واللغة البصرية، ومفهوم الشكلا نية المجانية وعلاقة الشكل بالمحتوى، ومسألة استخدام المادة التاريخية في العمل الدرامي والمقارنة على هذا الصعيد بين «إخوة التراب» الذي تناول مرحلة الاستعمار العثماني و«سفر برلك» وبدايات الثورة العربية التي قادها الشريف حسين، وبين «خان الحرير» الذي تناول مرحلة المد الوطني في سوريا أيام الخمسينيات وصراع الأحزاب والأحلاف والوحدة بين مصر وسورية.

زوبعة محمد ملص

لعل شهادة المخرج السينمائي محمد ملص هي من أكثر الشهادات وضوحاً في هذا الصدد، لأنها وضعت يدها على جوهر المسألة من جهة ولأن محمد ملص يتمتع بمصادقية عالية مما جعل لشهادته أصداء واسعة تناقلتتها معظم الأوساط الثقافية في سورية. تحدث ملص عن مفهوم «التأسيس» و«الزوبعة» في الدراما السورية، وأوضح الفارق الكبير بين المفهومين قائلاً: «صحيح أن التأسيس صعب وبطيء التأثير، لكنه يكشف عن رقي في الوعي الإنساني وسمو حضاري. و«خان الحرير» ينتمي إلى هذا النوع من الأعمال المؤسسة.. ينتمي إلى الأعمال التي تحترم الوثيقة التاريخية، وتسعى إلى إعادة خلق روح المرحلة التي يعالجها»، بينما «الزوبعة» تحدث إبهاراً سريعاً، ما يلبث أن يزول تاركاً لدى الغير طعم الغبار الذي قد يتذوقه البعض معتقداً انه طعم العسل

المنتظر.

(....) أنا لا أحب «الزوبعة» وأقصد هنا الأعمال التي تسعى بالإضافة إلى تناولها لقضايا كبيرة جداً، فإنها بدلا من بذل الجهود للتعمق في هذه القضايا والتبحر في عالمها فإنها تسعى إلى ان تثير الكثير من «الزوابع» من حولها وفي داخلها، تلك الزوابع التي لا تخلف إلا جمال الحركة، لا فاعليتها، وجمال الإثارة الغبارية، لا، نتاجها.

ممدوح عدوان / والشكلانية المجانية

يعاد — برأي ممدوح — في هذه المرحلة طرح مشكلة متكررة، طرحت سابقا على صعيد التلفزيون وهي: مسألة الشكلانية، وعلاقة الشكل بالمضمون، ورغم ان هذه المسألة صارت في الأجيال إلا أننا نضطر إلى إعادة طرحها. وبرأيه ان بعض المخرجين يحملون بأذهانهم أشكالا مسبقة، ثم يبحثون عن نصوص تتناسب مع الشكل الموجود في أذهانهم، وهذا ما حدث في المسرح أيضا. الشكل — برأيه — مهما كان جميلا، إذا لم يتناسب مع المادة التي يتعامل معها فالنتيجة ستكون تشويه المادة وشكلها.

هيثم حقي في «خان الحرير» لم يفرض برأيه حلولاً من عنده على النص ولم يسقط عليه حلولاً مسبقة، بل تعارك مع النص جيدا حتى توصل إلى حلول إخراجية من داخل النص ذاته، ويتعامله مع الشخصيات كان ديمقراطيا بمعنى انه كان جزءا من العمل وليس العمل كله.

التجريبية التشكيلية المجانية برأيه لا تحترم، لا الدراما ولا التاريخ ولا البيئة، ولا الأشخاص ولا العمل الأدبي وبالتالي لا تحترم المتفرج وتفقر العمل الفني

التصوير، ويختار لنفسه الاقتراب أو الابتعاد أو التقطيع بين اللقطات وبناء الشخصيات داخل المشهد ضمن الرسم العام لها، فأنا أرى انه يجب ان يربط مجمل هذه الأشياء، شيء، نطلق عليه نحن عبارة «الحل المشهدي» بحيث لا نغدو كالأطرش في العراضة، وكل العناصر تناقض بعضها.

«خان الحرير» عمل مدروس بدقة، ويستمد مخرجه استلهامه التعبيري بوفاء شديد للنص الدرامي.. واستطاع هيثم حقي ان ينقل للمشاهد طعم المرحلة التي يتناولها في مذاقها المر والطيب وبصراعاتها المختلفة في المكان والزمان العلنين منذ البداية في العمل.

حول مفهوم «الزوبعة» وجدت أنزور و«إخوة التراب» قال ملص: بدون شك يمتلك نجدت نزقا بصريا وذاكرة بصرية، (....) وبعد اقتحامه للعمل التلفزيوني قلت لنفسى: ان نجدت سيحرك السطح الساكن، واعتبر ان ذلك قد حصل فعلا وانه ضروري، ولكن من سوء الخط بدا لي نجدت انزور قد جعل من أعماله صورة متطابقة مع نفسه بموهبته ونقائضه، فإذا كان هو يقول: أنا لست معنيا بالنص، ولا يميل إلى قراءة النص تلك القراءة الإخراجية، وإذا كان يقول: ان الممثل هو ممثل محترف لا يحتاج إلى تعليم، فإنى اعتبر ان النتائج ستكون «إخوة التراب» حيث يسير النص بنقائضه العديدة، وخطاباته التي لا تمت إلى البناء الدرامي، دون ان يلتقط الجوهر في المرحلة سواء من كاتب النص او مخرج العمل وسيسير الممثلون بين ركام المتفجرات العديدة والغبار الكثيف المتكرر وبين إضاءة مدير التصوير وحدهم كي يصلوا إلى النقطة التي سيقولون بها حوارهم

خارج الحدود الصغيرة (الحارة والضيعة) صاروا يبحثون عن كيانهم وهويتهم كمحاولة لرؤية هذا الوطن الذي نعيش فيه، وعبر عن غبطته في مشاهدة عمل «كخان الحرير» شاهد من خلاله مدينة جميلة وعريقة كمدينة حلب، هذه المدينة الواقعة على طريق الحرير والعاصمة السورية لمدة خمسمائة سنة - قبل دمشق -

نجدت أنزور/ اللغة البصرية

حتى تكتمل ملامح المشهد الذي نحاول رسمه، لابد من سماع وجهة نظر مخرج «إخوة التراب» الذي أثار عمله - كما أعماله السابقة - جدلاً واسعاً، كونه خرج عن المألوف في تحريك الكاميرا، وتحريك المجاميع بالاعتماد على بلوكات واسعة، وبزج انتاجي واضح. يقول أنزور: «أحاول من خلال الأعمال التلفزيونية، تحقيق لغة بصرية متطورة تساهم في نقل الصورة التلفزيونية من الحالة الإذاعية، إلى الحالة المرئية. وبرأيه التلفزيون العربي تاريخياً يعتمد على الإذاعة كنصوص وأداء، وفي حوار آخر معه يقول: أطمح في الوصول إلى صيغة جديدة ومتطورة لصورة المستقبل، والأعمال التي قدمتها ما هي إلا بشائر ودلالات عما يمكننا تقديمه في المستقبل. وبرأيه المنافسة بينه وبين المخرجين السوريين الآخرين خلقت تياراً جديداً، أصبحت ملامحه واضحة على الشاشة السورية.

هيثم حقي/ الوجه الآخر

رغم الإبهار البصري الذي حققته

وتخلق على المدى الطويل هوة مع المتلقي رغم أن لها جمالياتها وقدرتها على الإبهار، وشبه هذه المسألة بتجريبية الشكلايين من الشعراء الذين ظنوا أن هذه هي: الحداثة.

خيرى الذهبي/ الرواية التاريخية

الروائي السوري خيرى الذهبي، حاول مقاربة الموضوع من زاوية أخرى، حيث فرق بين الرواية التاريخية، وبين الأعمال التي تسبح في وسط تاريخي معتبرا أن العمل الدرامي الذي كتبه نهاد سيرس «خان الحرير» ليس رواية تاريخية، وهذا أجمل ما فيه، بمعنى أن نهاد لم يقدم لنا تاريخاً صرفاً، بل قدم شخصيات حقيقية من لحم ودم. شخصيات حية، لها عواطفها الخاصة وإمكاناتها الخاصة وانجازاتها الخاصة ولها خلفياتها التاريخية وقارن ذلك بأعمال أخرى «كإخوة التراب» و«سفر برلك» لممدوح عدوان (التي قدمت كمسرحية في العام الماضي ويجري الآن تقديم الجزء الآخر منها بعنوان «الغول» عن شخصية جمال باشا السفاح على مسرح الحمراء بدمشق) مستنتجاً أن الأعمال الأخيرة اعتمدت على التاريخ لكنها لم تبعث الحياة في الشخصيات، ولم تعطيها الامكانيات الحقيقية لتكون وهذا هو المقتل الفعلي بتصوره لمثل هذه الأعمال، لأن التصدي لعمل تاريخي لا يعني الخضوع له، وفي محاولة منه لتفسير سبب كثرة الكتابات التاريخية في سورية في العقد الأخير سواء في الأعمال الروائية أو الأعمال الدرامية التلفزيونية قال: إن الكتاب السوريين بدأوا جادين في الآونة الأخيرة يبحثون عن تاريخ سورية

يقول مخرج «خان الحرير» هيثم حقي: بالنسبة لي كسينمائي يعمل في التلفزيون، هاجسي الأساسي هو هاجس سينمائي. أغوانى التلفزيون بسبب تجاوب الناس الكبير معه، لكنني دائماً أشعر أنني أقدم تنازلاً رقابياً وفنياً، أرغب الشغل بلغة سينمائية، ومسألة اللغة الفنية اعتبرها مشروعاً، ومشروع جيل كامل من السينمائيين السوريين أرادوا استخدام الوسائل السمعية - البصرية، وأرادوا ان ينقلوا أفكاراً وأحاسيس وقيماً كي يتواصلوا من خلالها مع الجمهور وأنا سعيد لأننا خطونا خطوة بهذا الاتجاه.

عودة نجدت أنزور إلى سورية أدخل الصراع حول الشكل. لكنني اعتقد ان هذا الصراع كان موجوداً سابقاً، وأنا خضته في الكويت مع المخرج عدنان إبراهيم، برأيي كل موضوع له شكله الفني، وتحديد هذا الشكل هو مفتاح العمل.

أعمال نجدت أنزور، إلا انها واجهت انتقادات واسعة خاصة من قبل المختصين الذين رأوا ثمة مجانية تشكيلية هي أقرب إلى الصورة الإعلانية و«الفيديوكلوب» منها إلى صورة تبحث عن لغة جمالية موظفة درامياً بشكل صحيح وهذا ما يفسر الثغرات الكثيرة التي وقع فيها «إخوة التراب» بينما استطاع «خان الحرير» لهيثم حقي جذب مختلف فئات الناس بمستوياتهم ومشاربهم المتعددة، بسبب قدرته على التوظيف الدرامي الصحيح للأحداث التاريخية، وبسبب الربط المحكم بين مستوياته المتعددة: السياسية والاجتماعية والاقتصادية، من خلال بناء شخصيات حية ومن خلال استخدامه لحلول بصرية - فنية متطورة، هذا التكامل والتناغم الجميل بين الكاتب والمخرج والممثلين هو وراء نجاح هذا العمل الهام.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

في الموسم المسرحي الماضي تم، بمدينة
موسكو فقط، عرض أكثر من ١١٠
عرضاً مسرحياً كما أشارت الإحصائيات.
وفي هذا الموسم وحتى الآن بلغ عدد
العروض أكثر من ١١٠ عرضاً مسرحياً
فقط. من هنا يأتي الإحساس بعدم وجود
حدث، وربما الإحساس بالركود، ذلك
الإحساس الذي صار ملمحاً عاماً يميز كل
شيء تقريباً (باستثناء حركة البيع
والشراء في الأكشاك المتناثرة كالتطوعون
حتى في حوارى موسكو، وكذلك الحركة
الضيقة جداً للأموال الضخمة - مجهولة
المصدر - في البنوك والشركات الوهمية
التي لاتزال حتى الآن تعلن عن إفلاسها
واحداً بعد الآخر وواحدة بعد الأخرى
وكل يوم تقريباً). وما يخص المسرح هنا
يطرح نفسه في سؤال يبدو للوهلة الأولى
بسيطاً وعادياً: هل هذا الإحساس بانعدام
الحدث والركود جاء نتيجة لقلة العروض
المسرحية في السنوات الأخيرة؟ والإجابة
ببساطة هي أن العروض المسرحية كانت
دائماً قليلة. والقضية لا تكمن في قلة
العروض بقدر ما تكمن في تغير المفهوم
حول ماهية الحركة المسرحية والحدث
المسرحي في الواقع، وكذلك حول بناء
وماهية هذا الحدث في الأزمنة السابقة.
وعموماً فالزمن الجديد قد جاء إلينا
بأساليبه التي لم تصنف أو تنظم بعد، إلا
أن القاعدة العامة التي تحكم هذا المفهوم
بشكل عام - والآن بالتحديد - تؤكد على
أن الحدث المسرحي كحركة فنية في الواقع
ينشأ أما من الطموح في الوصول إلى شكل
ولون وملامح زمنه، وأما من الرغبة
الواعية والصادقة في معاكسة هذا الزمن
والسير ضده. وتصور المخرج «سيرجي
جينوفاتش» لـ «البله» على مسرح
«برونايا الصغير» جاء متفقاً مع النمط

«أبله» مع هذا الزمان : عرض في ثلاث مسرحيات

● موسكو - د. أشرف الصباغ

المتربة يصبح من المغرى والمثير ان يبدأ المؤلف المسرحي المعاصر نصه ببعض الارشادات الفنية التي تتلائم ليس فقط مع النص المكتوب وانما مع أي نص آخر مقارب له في العالم النفسي والدرامي مثل «خشب المسرح خالية تماما» او «جميع الاحداث تدور في مصعد، او مرحاض عام» او «يجب فتح الحائطي الخامس والسادس لإنزال الممثلين في حالة عرى تام» او اي شيء آخر من هذا القبيل. ومن هذا المنطلق جاء عرض مسرحية «الابله» في ثلاث مسرحيات - وليس في ثلاثة اجزاء - متتالية تم توزيعها على ثلاثة أيام في تركيبة - خلطة - فنية مسرحية متنوعة الشخصيات والعوامل ليصبح هذا العرض احد اهم الاعمال المسرحية المتفردة وغير المسبوقه. ولو كان المخرج المسرحي «ميرخولد» حيا الآن لقال ببساطة وهدوء: ان الابله كحدث مسرحي تاريخي في نهاية القرن العشرين وفي روسيا بالتحديد يأتى كنتيجة حتمية ليس من التخيل والمناقشات والمجادلات بقدر ما يأتى في الاساس من مبدأ - عقيدة - الالاقبول أو الرفض . حيث ان المخرج هنا لم يفعل ما كان العالم ينتظره منه، لانه غير مكلف اساسا بتنفيذ ما ينتظره منه الناس على النمط الاعتيادي والسائد، ولكنه مجبر في نفس الوقت على تنفيذ رؤيته الاخراجية - الابداعية - في اطار مبدأ الرفض الذي اعتنقه عن قناعة تشكل رؤيته لهذا العالم وتتفق ضمنا مع مايريده الناس في الحقيقة ولكنهم يعلنون عكسه اما خوفا واما عن عدم وعي منهم. وجينوفاتش في هذا العرض اهمل تماما خبرة المسرح الحديث برمتها وتسلسل بجدية وحيوية الى مصدر آخر وتقاليد اخرى عبر خط متقطع نادر ومتفرد

الثاني، أي معاكسا لزمته وضد التيار في آن واحد. وبدا للوهلة الاولى غريبا ومثيرا وطقوسيا - دينيا - وكأنما قد جاء من أحد العصور الجيولوجية القديمة ان جاز التعبير. فالاحداث الرئيسية للسنوات الاخيرة تختلط وتمتزج ببعضها البعض في مساحة مكانية - فضائية صغيرة لا تنتمي بأي حال من الاحوال لا الى الادب الروائي الكلاسيكي، ولا الى الادب الملحمي الشعبي حيث ظهر امامنا البدر وممر والردهة، وكل تلك الاماكن التي يفضلها المسرح المعاصر لجريان وتفاعل احداثه وبصرف النظر عن كونها موجودة في النص المكتوب او في ارشادات المؤلف نفسه. وهذا بالضبط ما حدث ايضا عندما لم يستطع جينوفاتش الهروب من اغراء هذا النمط الاخراجي الجديد فأجلس المتفرجين في مسرحية «الملك لير» على خشبة المسرح مباشرة واستبعد، بل استأصل الصالة الكبيرة تماما ليس فقط من العرض وانما من المفهوم المسرحي - الاخراجي المعروف والسائد، والذي لا يزال يدرس للطلاب في المعاهد المسرحية.

أما التحفة الفنية الصغيرة التي اعقبها نجاح ضخم لخمسين متفرج عند جينوفاتش كانت ولا تزال حلم المخرج والمبدع المجدد وصاحب اكبر واعظم النجاحات في المسرح السوفيتي والروسي المعاصر «مارك زاخاروف» «الذي يتمنى تحقيقه - اخراج الابله - في مصعد (بالمنااسبة فهذه الفكرة رغم ما تبدو عليه من غرابة وعبث وفنتازيا، وما تنطوي عليه - ربما - من غرور، الا انها ليست بعيدة التحقيق بالنسبة لمخرج مثل مارك زاخاروف). وفي ظل ظروف التقشف الاقتصادي والاحوال المادية والثقافية

للمرواية من اجل تحديد الخط الاساسي الذي يمكنه أن يصلح كعمل مسرحي. وعلى الرغم من غرابة الطرح واثارته للدهشة والانتقاد وخصوصا انه جاء من جانب صاحب العمل الادبي في محاولة لدفع المخرج الى تدمير عمله الروائي، الا انها كانت الوسيلة الوحيدة امام دوستوفسكي، والوحيدة فقط من اجل الحصول على كيان مسرحي، وبمعنى ادق للحصول على بنية مسرحية من رواية «الجريمة والعقاب». ولكن جينوفاتش لم يأخذ كلام دوستوفسكي على محمل الجد، بل طرحه جانبا وقرر ان يغامر مستندا الى قرن كامل من الخبرة المسرحية عبر الخط المتقطع الذي ذكرناه في البداية. وعن طريق القراءة المتأنية لجوهر وماهية اللوحات الحية التي قلما ينتعش لها الخيال الاخراجي، او يتمكن من وضع معادلاتها الفنية الاخراجية، انطلق في طريقه المخوف بالمخاطر وبتواضع شديد، او على حد تعبير دوستوفسكي المفضل: «خجل واستحي» فلم تأسره عظمة النثر، ولم يخضع لهيبة الكتابة الدوستوفسكية، ولكنه انطلق مع فورانها الحر بهدوء وحذر وثقة. ففي الوقت الذي يقدم فيه المعدون الدراميون على الاختصار والتغيير والتبديل والتكييف من اجل تقديم نصوص مسرحية تتضمن جميع المواصفات، نجد انفسنا ولأول مرة امام قراءة اخراجية كاملة لرواية بهذا الحجم. وما أثار القلق والخوف أن كل هذه التفاصيل كتبت على برنامج العرض في الامسية الاولى، وكم كان ذلك مزعجا ومخيفا ايضا لأنه حتى بداية العرض لم يكن هناك احد يستطيع التكهّن برد فعل الجمهور على هذا المشروع المسرحي الغريب والممتد طوال ثلاثة ايام كاملة.

مرسوم في تاريخ مسرح هذا القرن. تلك التقاليد التي بدأت بالاخوة كارامازوف لديستوفسكي ثم انقطعت الى حين، لتستمر بعد ذلك بـ «الاحد» لتولستوى. وفقط منذ عشر سنوات استعيدت هذه التقاليد بـ «العفاريث» لديستوفسكي، و«الاخوة والاخوات» لفيودور ابراموف على مسارح سانت بطرسبورج.

ولقد جاء العرض المسرحي «الابله» في مفارقة تاريخية وليس في حدث من حوادث هذا الزمن، حيث اغرت المحنة القديمة جينوفاتش بعمل مسرحية - رواية، واغرته بالتسلل على نحو ما الى التراكيب الاخراجية لما يسمى بـ «الاسلوب الكبير» الذي كان سائدا في الستينات والسبعينات وبداية الثمانينات، ومنه الى عمق اعماق القضايا والتساؤلات المطروحة في الفترة الاخيرة. وكما يعلمون الناس لغة جديدة بطريقة الغوص والتنقيب والبحث، ففي هذا العرض غاص المسرح في بيئة ادبية غريبة عليه، وذلك في محاولة للاستحواذ على كل ما فيها، والاستئثار بثرواتها اللانهائية الكامنة. وان كان فن الاخراج قد صال وجال منذ زمن في متاهات بعض الموضوعات النثرية والشعرية المتناسكة باحكام، فانما كان يحاول ولايزال يحاول التغلب على ما يسمى بأحادية الطرف المرتبطة بالمسرح، والتي كان يطلق عليها قديما «وحدة الحدث»، ثم تطورت بعد ذلك لتسمى في عصور ديستوفسكي بـ «سيطرة الفكرة الواحدة» والطريف في الامر ان ديستوفسكي نفسه كثيرا ما طرح على هذا الاساس امكانية استخلاص الفكرة المسرحية هذه - الفكرة الواحدة المسيطرة - من روايته «الجريمة والعقاب» بأن يبدأ المخرج بهدم وتدمير البناء الروائي

وبشكل عام فلا الجمهور يمكنه ان يتحمل جسديا وروحيا عرضا مسرحيا على مدى ثلاثة ايام، ولا الممثلون يمكنهم تنفيذ ما وعدوا به كتابة على برنامج العرض حتى ولو عرضوا الرواية في ست امسيات لافي ثلاث. ولكن يبدو ان حسن النوايا الجادة المخلصة، وتوظيف الطاقات وتوجيهها، والعمل بجدية وصرامة وتصميم على مسرح «برونايا الصغير» جعلتهم ينفذون وعدهم بقراءة الرواية كاملة.

ان اهم ما يميز هذا الحدث المسرحي في تفرد هو حجم الرواية، وبمعنى اوضح حجم الطاقات الروحية التي انفقت على عملها. ففي المسرحية الثالثة بعنوان «العالم الروسي» خرج الممثلون لتحية الجمهور وكل منهم يصفاح الآخر ويشد على يده بقوة حتى كادوا يعلنون على الملأ «القيام» على الطريقة المسيحية مما جعل المتفرج يستقبل هذا الامر ليس فقط كتحية لديستوفسكي على تعاليمه ووصاياه، ولكن ايضا كعيد ومؤشر فرح لانتفاء الممثلين من الماراثون الطويل الشاق الذي لم يكادوا يفارقون ساحته الا وقد غمرهم الاحساس بما مروا به من معاناة روحية وتجارب جد ثرية على الطريقة الديستوفسكية. وعليه فقد خرجوا من رحلة غوصهم الطويلة ان لم يكن بلغة جديدة، فمن المؤكد انهم قد اكتسبوا خبرة ما واسعة ومتشعبة الفروع. وهنا نتوقف امام سؤال ملح يطرح نفسه بغوية تامة: ولكن اية خبرة؟ لنبدأ من عملية القراءة الكاملة للرواية حيث قدم جينوفاتش بشكل جوهري وملموس مجموعة خطوط الرواية التي كان قد تم حذفها في الفترة السوفيتية، واهمها الاولاد الروس في فترة العلانية

«الجلاسنوست» التي سادت بالقرن التاسع عشر في روسيا، والتي يمكن مقارنتها ببساطة بما اطلق عليه العلانية في السنوات الاخيرة من القرن العشرين، وقبل انهيار كل شيء بسنوات معدودة. واذا كان المخرج قد تناول الرواية كما كتبها ديستوفسكي بجميع احداثها وخطوطها، فإن ذلك وسع من رقعة النقاش والجدال، ودحض جميع الاتهامات التي وجهت ولا تزال توجه لكل من تناول هذه الرواية من وجهة نظره قبل ذلك. وقد جاءت الخطوط الجديدة، اراد المخرج ام لم يرد، لتصبح شاهدا ودليلا على دورية / معاودة الطاقات الروحية في فترات معينة عند الروس، وتلك الدائرة المفرغة التي يدورون فيها في حقب تاريخية محددة تحيط بها ظروف وملابسات لا ندعي تكرارها او تشابهها بقدر ما نؤكد انها في كل الاحوال تؤثر بالسلب والانحطاط والتراجع لكل ما يمكن ان يحققه هؤلاء الروس. وكذلك عرض المخرج بكل الامكانيات المتاحة قصة «أنتيب بوردوفسكي» وفرقة، واستمع بدقة الى اعتراف «ايبوليت» المشوش والملطخ بالدماء، ومنح الامير «ميشكين» مساحة ملحوظة على خشبة المسرح للأداء بموعظته الاخيرة حول موضوع «العالم الروسي» الذي يكمل الرواية ويحدد فلسفة بناءها. وعلى مدى ثلاث امسيات متتالية ظل يوجه ويغير ويحول تركيبته الفنية في اتجاه هذا العالم الروسي ويخضعها تماما لهذه الفكرة بالتحديد. وبجراحة شديدة تمكن من توظيف، والتعامل مع النمط السكوني للعالم الديني الذي تجرى فيه احداث التاريخ. ففي العروض السابقة للرواية كان من المفروض التعامل مع الدوافع

استطاع الناقد «المبدع» كراصد ومنظم ومحلل للنتائج الفنية ان يلعب دوره الحتمى الذي لا ينفصل اطلاقا عن العمل الفني، والذي من شأنه ان يفتح آفاقا جديدة ليس فقط امام العرض المسرحي، وانما امام العمل الادبي نفسه.

ان الاخراج المسرحي لرواية «الابله» على خشبة المسرح الدرامي الكبير في الخمسينات لم يتعرض لقراءتها بالكامل، وبالتالي جاء العرض مليئا بفترات الصمت المتحيز والتحفيز في الكلام، وهذا ما يكتبه بعض النقاد حاليا في روسيا. وبصرف النظر عن الاتفاق او الاختلاف معهم فيما يكتبونه وفي توقيته ايضا، الا ان فكرة المسيح الروسي آنذاك كانت مجرد اشارة او ايماءة عابرة لما يسمى بالانبعاث الروحي العام عبر شخصية الامير ميشكين وعن طريق الانماط الشخصية الاخرى التي تفتق عنها ذهن المخرج (وهذا ايضا على حد قول النقاد). اما جينوفاتش هنا، والآن بقرأ الرواية بشكل مختلف، وفي موقف مغاير تماما، وفي ظروف متناقضة جدا مع نفسها ومع ما قبلها. يقرأها كاملة في زمن الفتنة والشغب، وفي عصر الاحباط والانحطاط وسقوط كل ما هو رائع وانسانى بما في ذلك الدين بصورته الرائعة التي تمثل احد اعمدة التراث الانسانى النبيل الذي عمل دائما لصالح الانسان ولخدمته ضداى شيء، وضد المؤسسات الدينية العتيقة التي عجزت ولازالت عاجزة عن ملء الفراغ الروحي لانسان القرن العشرين. ومن هنا يصبح دور ميشكين الآن اكثر خطورة مما كان عليه منذ ما يقرب من اربعين عاما، حيث من الصعب عليه - على ميشكين التسعينات من القرن العشرين - تحقيق رسالته السرية، وايصال مواظته

والحجج الدينية بدون حوار او حتى كلمات، وكانوا يخرجون من هذا المأزق بمساعدة الحيل والامكانيات التمثيلية، ولذا فعندما اخرجت الرواية على المسرح الدرامي الكبير في الخمسينات لم يتمكن الممثل «سمكتونفسكي» الذي لعب دور الامير ميشكين ان يتنبأ او يتكهن بموضوع العالم الروسي الذي يفتح طريقا امام العالم كله (عندما نقول هنا ان الممثل لم يتنبأ او يتكهن بموضوع ما يخص دوره بالدرجة الاولى، ويخص احد اهم افكار الرواية بالدرجة الثانية، فنحن لا نقصد التقليل من دور المخرج او الطعن في وجهة نظره او اتهامه بعدم فهم الرواية، وانما نقصد ان القضية تختلف بالنسبة لمدرسة الممثل الروسي العريقة. والممثل في هذه المدرسة ليس ممثلا او مؤديا فقط ولكنه مبدع للدور ومفجر لمكوناته. وفي حالة ما إذا فهم الرواية ككل، وادرك ماهية دوره وتركيبه شخصيته وعلاقة ذلك بالآخرين، واستمع جيدا الى وجهة نظر المخرج، فيمكنه ان يضيف ابعادا جديدة وآفاقا واسعة ليس للدور او الشخصية فحسب، ولكن الى المفهوم العام للرواية نفسها). وعموما ففي عرض الخمسينات - وحسب قراءاتى الشخصية حول هذا الموضوع - فقد اتضح ان الممثل سمكتونفسكي لم يتمكن من التكهن بموضوع العالم الروسي لانه كان هو نفسه جزءا من هذا العالم. وقتها اطلق الناقد المسرحي ناعوم بيركوفسكي مقولته «ربيع العالم» التي صارت مباشرة مقولة كلاسيكية برهنت بشكل قاطع على انها كانت المفهوم المسبق الذي قاد الى المفهوم المسرحي الذي اعلنته المسرحية بصرف النظر عما إذا كان ذلك قد ورد على ذهن المخرج او الممثل ام لا. في هذه الحالة

الشفاهية النظرية إلى الرعية الحائرة
الذاهلة على العكس من سمكتونفسكي -
ميشكين الخمسينات. فالإيمان بالعالم
الروسي، ودحض الاتهامات الكاثوليكية
الغربية له بأنه مصدر كل الآثام والشور
على الأرض، والوعد الصادق بأن روسيا
لن ترفع في وجه العالم المبهوت والمندهب
السيف، ولن تظهر امامه بمظهر العنف،
كلها صارت اشياء صعبة، ومن الاصعب
الايمان بها والاعلان عنها اكثر من أي
وقت مضى في التاريخ الروسي. ومن هنا
نبدأ في فهم وادراك لماذا يتوازي الايمان
والجنون عند ديستويفسكي، ولماذا
يرتبط كل منهما بالآخر، ولماذا كان دائما
يعتبرهما وجهان لعملة واحدة في الازمنة
الصدئة، ولماذا كان يلقي بالانسان المؤمن
- بأي قضية - في غياهب الازمات المزمنة.
وبالتالي فقد تحددت المهمة الاساسية
لسيرجي جينوفاتش ومعه بطل المسرحية
سيرجي تارامايف في القضايا المرتبطة
بهذه الاسئلة، حيث الشاب الذي جاء من
مستشفى للأمراض النفسية بسويسرا،
والذي يجب ان يظهر ايمانه ويدافع عنه
ضد المحيطين به وغير المؤمنين ايضا. وفي
الواقع فالشاب لا يرى في دفاعه هذا اية
غربة او غضاضة على الاطلاق. من هنا
بالتحديد يبدأ المخرج في السير حثيثا نحو
الانطلاقة الروحية ومقتربا ببطء وعن
بعد من الازمة وقد جهز واعد لها عن
طريق كل التفاصيل التي من شأنها انهك
الروح. لقد وضع بطله ميشكين في موقف
غاية في الصعوبة والتعقيد حيث يتحتم
عليه، شاء ام لم يشأ، ان يحيا ويعيش في
حالة من حالات السعي الروحي
التواصل، وان يتحمل ثقل البناء النفسي
للمسرحية بشكل كامل. ويبدو ان
جينوفاتش كمؤلف مسرحي - كدرامي -

قد انتصر بالفعل على جينوفاتش المخرج.
فهو كمؤلف تعامل بجدية تامة مع
نصيحة احد ابطال جوجول الذي كان
دائما يلح على أنه إذا بدأ الانسان في
القراءة فعليه «ان يقرأ كل شيء». وبالفعل
نفذوا ذلك على مسرح «برونايا» حيث
اقتضى الامر شق وتعبيد طريق وسط
المتاهات الروائية الديستويفسكية،
والتتبع المحموم للافكار الراكضة
والمراوغة، في اشكالها الواضحة الجلية
تارة، وتارة عندما توضح نفسها
بنفسها، وتارة اخرى عندما تغند نفسها
وتدحض بعضها البعض، ثم تعاود
اندفاعها وانطلاقها في قلب القضية التي
تعذبه وتنهكه في محاولة للدخول الى لب
السؤال الذي يقلقه. وكان عليهم ايضا في
الطريق ان يحلوا جميع اشكالياتهم الفنية
المسرحية التي اعترضتهم منذ اللحظات
الاولى لهذه القراءة البطيئة الهادئة.

في هذا العرض الثلاثي يسمع المخرج
السؤال الاساسي للابله بطريقته الخاصة
جدا وبالشكل الذي يناسبه. هذا السؤال
ليس فقط السؤال الخاص بـ «العالم
الروسي». فخلال ثلاث مسرحيات تكون
منها العرض، وعن طريق ميشكين قبل
أي انسان آخر، ظهرت فكرة جديدة
ومغايرة هي في مجملها فكرة مسرحية
توحد المنهج وتحدد المعنى العام، وتفتح
احد الابواب الخفية في الرواية. فالدافع إلى
البلاهة هنا قد تحقق نتيجة لدوافع اخرى
اهمها النفي الانساني والمرض وعدم
التشابه في تقبل العالم والتعامل معه كما
يتعامل الجميع، وكل تلك الاسباب التي
تدفع وتطيح بالانسان الجيد بعيدا عن
دائرة الحياة وتغرقه وسط المزابيل
البشرية المتنوعة. ومن هنا يتحول تذمر
ميشكين وشكواه الى نبرة موجهة

لقوانين من خارجها. وخلاصة القول، وبعيدا عن المدارس والاتجاهات والاسماء، فالتقاليد المسرحية الراسخة لدى الممثل الروسي تجعله يفجر مكنونات أي نص مسرحي أو روائي، أن لم يضاف اليه ما يجعله خالدا. وعموما فلن ينسى أي انسان الممثل الروسي «يورى ياكوفليف» الذي دخل مصحة للأمراض العقلية والنفسية بعد انتهائه من تصوير فيلم «الابله»، ولن ينسى احد «تاتيانا صموئيلوفا» التي نقلوها الى مصحة مشابهة اثناء تصوير فيلم «انا كاريننا»، وغيرهما كثيرون انتقلوا من فوق خشبة المسرح ليس فقط إلى المصحات العقلية وانما الى العالم الآخر، ولم يكن ذلك بفعل عامل السن او الاجهاد، وانما دائما وابدا كان بفعل ان يعقل الممثل دوره، ويعقل الامور اكثر من اللازم في الحياة، وفي الحياة على خشبة المسرح ايضا. وبالعودة الى بطل الابله، نجد ان ميشكين عنده وعند المخرج يبحث في قضية الاتصال بالناس والعلاقة معهم. فهو قد جاء لانقاذ روسيا من الكاثوليكية والالحاد، ومن اجل العالم الروسي.

ولكن ذلك في النهاية ما هو موجود في العمل الروائي، اما العمل المسرحي فيمد الخطوط على استقامتها لنرى انه في الوقت الذي لا يملك فيه ميشكين خبرة التواصل مع الناس — او بالضبط يملك خبرة سلبية في التواصل — فهو مطالب بأن يعود ليصبح كائنا اجتماعيا مرة اخرى. بمعنى انه لا بد وان يتوقف عن كونه ابلها، وان يتعلم التواصل، ويحب النساء بما في ذلك ممارسة التواصل الجسدي معهن، ومن الضروري أن يألف ويعتاد الآلاف المؤلفه من العادات البشرية والاشارات والطقوس التي يتكون منها الكيان

وحزينة، والى سؤال مؤلم نابع من القلب مباشرة. وبمعنى آخر يصبح التذمر والشكوى لدى ميشكين سؤالاً بلاغيا هاما موجه الى: من الذي وضع ذلك النظام الازلي والراهن - الآتى - للاشياء. ومن ثم يرفع ميشكين يديه، ليس تحت السماء الروسية وانما تحت سماء سويسرا المباركة، الى الخالق متألما وحزينا بسبب عدم امكانيته على الانضمام الى حلقة الرقص والغناء المحيطة به، والتي تردد «لكل طريقة، وكل يعرف طريقة، بأغنية يذهب وبأخرى يعود. وهو الوحيد الذي لا يعرف أي شىء، ولا يفهم أي شيء: لا الناس.. ولا الاصوات. وهو الوحيد الغريب وسقط المتاع بالنسبة لكل شيء».

أما سيرجي تارامايف بطل العرض فلم يفوت كلمة واحدة من الرواية، وحتى آخر كلمة خطها قلم ديستوفسكي، واستطاع بذلك ايصال الاحساس بالمعنى الجذري المعقد لكل كلمة في علاقته بالمعنى العام للرواية بالكامل. ونحن هنا لا نريد ان نتحدث عن اسماء بقدر ما نطمح لعرض امكانيات الممثل نفسه، ودوره الهام الذي لا يقل في اهميته اطلاقا عن دور كل من المؤلف والمخرج، بل احيانا يزيد باعتبار ان الممثل ليس اداة توصيل او مؤديا لدور ما، انما هو احد التركيبات المعقدة المنوط بها خلط واعداد وتجهيز كل ما يوجد بجعبة المؤلف والمخرج ثم طبخ كل هذا في مطبخه الخاص وبادواته الذاتية. كما اننا لا نود بأي حال من الاحوال تقضيل مدرسة على مدرسة اخرى او ثنى ذراع الحقائق في اتجاه ستنسلافسكي أو غيره، لأن الواقع يملئ قوانينه لا قوانين ستنسلافسكي، والتجربة المسرحية تفرز نتائجها تبعاً لقوانينها الذاتية وليس تبعاً

البشري.

في مسرحية جينوفاتش وفي اداء تارامايف نجد انفسنا وقد بدأنا نتتبع ليس الافكار المسيحية للامير ميشكين، ولكن كيف يتواصل، وكيف يحسب ويقيم، وكيف يتأقلم ويتكيف، وكيف يحاول التأثير على المحيطين به. وهذا ما يسمى مجازا بعقب المدرسة الفنية، او ما يطلق عليه في روسيا الطراز الفني. فتارامايف/الانسان لا يستطيع تقويض وتحطيم السلوك الطبيعي للدور، وتارامايف/ ميشكين لا يستطيع اقتحام القناع او تجاوزه لاقامة تواصل انساني، وتارامايف الممثل/ميشكين الابله/ تارامايف الانسان لا يمكنه ان ينسى ولو للحظة واحدة انه سقط متاع. ولذا فالاحباط لحد التهور والجنون جاء من جراء غياب الامكانية على التواصل مع الناس، لأن الخالق اعطى الكيان البشري المتفرد في طبيعته اقل مما يلزم من فيتامين الخسة والدناءة، وجاء ديستوفسكي بعد ذلك ليمنع عن ميشكين هذا الفيتامين الذي بدونه لا يمكن ان تستمر الحياة. لقد لعب تارامايف الانسان/ الممثل دوره بحرص وتواضع ونعومة ان جاز التعبير. تلك النعومة التي يستخدمها الفنان التشكيلي في التعامل مع لوحته الفنية اثناء رسمها. ولكنه هنا كفنان تشكيلي لم يستخدم جميع الالوان، وانما استخدم فقط لونين او ثلاثة. وكممثّل فقد التزم، في حرص شديد، بعدم تنويع الاداء، وبمعنى اوضح بعدم استغلال كل امكانياته التمثيلية لأنه في النهاية يدرك جيدا انه على خشبة ليس تارامايف الانسان، وليس تارامايف الفنان التشكيلي، ولكن تارامايف/ميشكين. ولذا فقد تأرجح بين

الاثنين: فهو - كميشكين - تارة يخشى الافاضة والبوح بأهم مآلديه، وهو - كتارامايف - يحاول الحفاظ على خصوصيته كممثل، وعلى خفة الظل المرتبطة بالشخصية، وعلى الصنعة المسرحية نفسها. ومن جراء هذا التأرجح نرى الابله/ الانسان الروسي في نهاية القرن العشرين، ونرى الربيع الآتي للعالم الروسي. ذلك الربيع السري الدفين، والمعتم والتافه والمكدر الذي تحتم فيه النار وتشتعل ببطء، ومن ثم نراه يندثر ويزول امام اعيننا جميعا. وعموما إذا كان تارامايف/ ميشكين قد وقع في بعض الافراط بسبب وجوده شبه المستمر على خشبة المسرح وتعود الجمهور عليه وعلى ردود افعاله التي فقدت مفاجأتها وعلى حركاته ونبرات صوته، فإن ذلك يعود بطريقة او بأخرى الى العلاقة الجدلية بين الطبيعة الروائية للاحاسيس وبين الاطر والقوانين المسرحية في التعامل مع هذه الاحاسيس ولاسيما عند ديستوفسكي. وتعتبر هذه العلاقة هي السبب المباشر والرئيسي في تشتيت الطاقة التمثيلية لدى الممثل. ومن هنا يمكن القول، ان جاز التعبير، بأن البروتوبلازم الروائي يبدو كما لو كان يمتص او يبتلع نواة او جوهر المعنى العام للرواية، وبالتالي فالادب، وخصوصا الكلاسيكي، لن يصبح ابدا مسرحا بالمعنى السائد، والا هم من ذلك انه اذا استطاع مبدع ما ان يتناوله على نحو ما فمن المستحيل ان ينتج منه مسرحا سطحيًا او مسرحا نفسيا فقيرا، وانما العكس تماما اذا تم التناول على قاعدة علمية خصبة.

ان مبدأ - عقيدة - الرفض او اللاقبول الذي ذكرناه في البداية لم يدفع فقط المخرج وفريقه الى معاكسة هذا الزمن